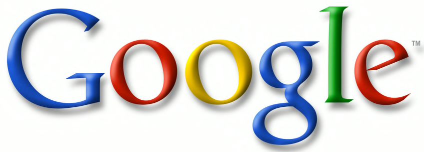
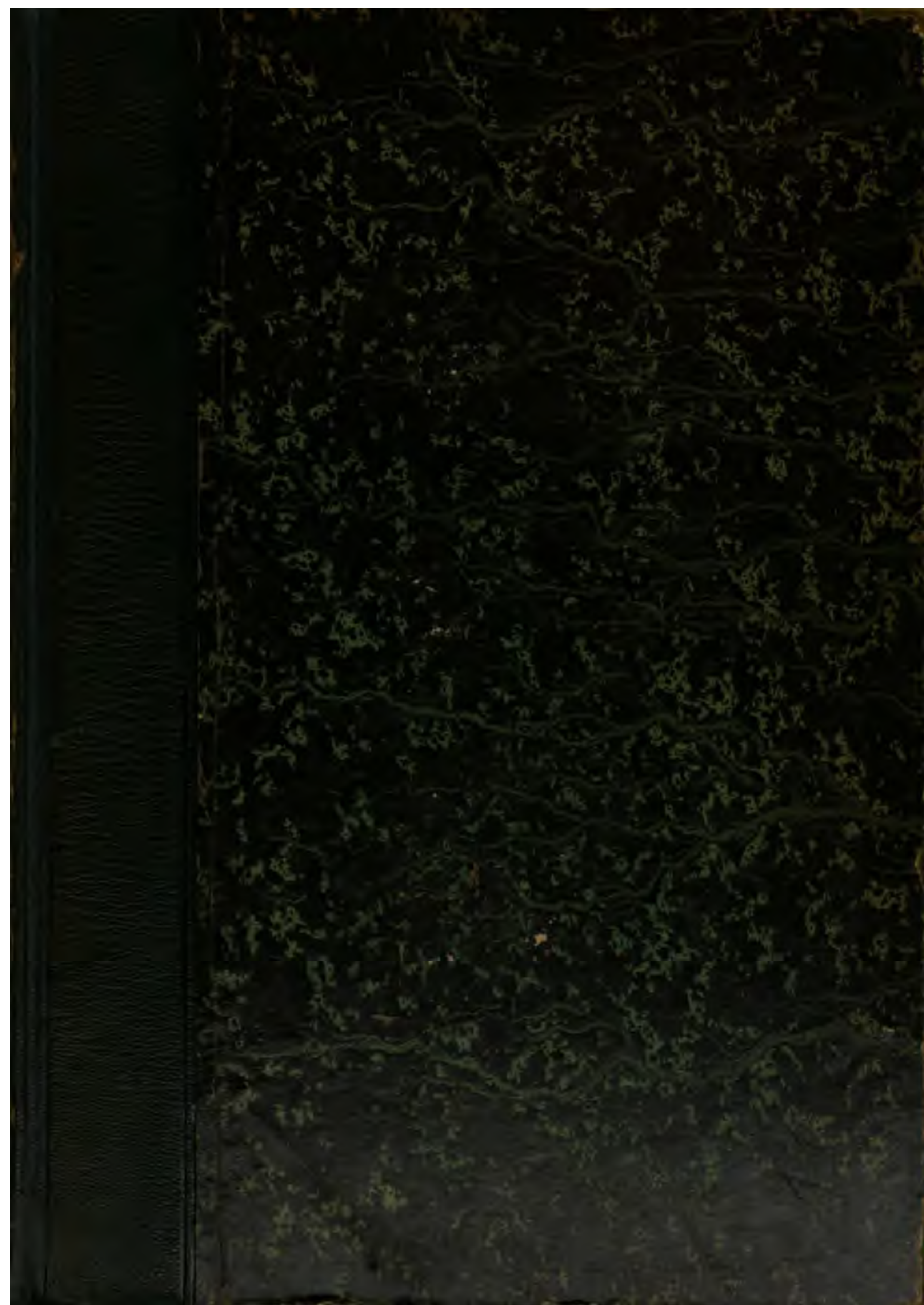
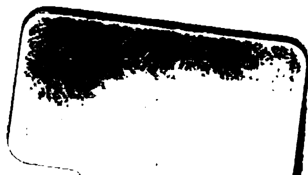












ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

VOLUME QUADRAGESIMO OTTAVO

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

TOME QUARANTE-HUITIÈME





ROMA
COI TIPI DEL SALVIUCCI
A spese dell' Instituto
1876


ASHMOLEAN
OXFORD
MUSEUM

ANNALI
DELL'INSTITUTO
DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA
ANNO 1876
VOLUME UNICO

ANNALES
DE L'INSTITUT
DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE
ANNÉE 1876
VOLUME ENTIER

SULLA DESCRIZIONE STRABONIANA DI ALESSANDRIA.

Strabone ci ha lasciato una descrizione di Alessandria mirabile per ordine e per chiarezza. Le molte memorie topografiche sparse incidentemente negli scrittori dei tempi romani e cristiani, il gruppo di notizie che si ha nel « *de bello Alexandrino* » e l'episodio della fondazione d'Alessandria nella leggenda del Pseudo-Callistene, sono poca cosa in confronto di quella bella immagine compiuta della città quale era nell'età floridissima d'Augusto. Ma tra la concisione propria di chi descrive in un trattato di geografia universale, una città così viva ancora e così celebre, e il disparere dei commentatori e topografi, rimangono pur sempre alcuni punti degni di essere discussi od illustrati. A ciò mi trae massimamente la nuovissima guida sicura degli scavi e scandagli, giacchè per gentilezza del prof. Henzen mi trovo in possesso del prezioso volumetto non messo in commercio, che s'intitola: *Mémoire sur l'antique Alexandrie, ses faubourgs et environs découverts*

par les fouilles, sondages, nivellements et autres recherches, faits d'après les ordres de son Altesse le Khèdive Vice Roi d'Egypte par Mahmoud-Bey, astronome de S. A. (Copenhague, 1872). Adottando dunque l'itinerario seguito da Strabone, cioè dalla sinistra alla destra di chi entrava nel Porto Grande, ossia dal capo Lochias all'Eptastadio, poi nell'interno della città dalla destra alla sinistra o dalla Necropoli all'Ippodromo, comincierò coll'esame di un punto che può servire a circoscrivere i luoghi occupati da Cesare nella guerra alessandrina.

Chi entra nel Porto Grande, dice Strabone, ha dalla sinistra il promontorio Lochia su cui è situato un palazzo reale. Contigui a questo succedono i palazzi interiori, al di sotto de' quali trovasi un porto scavato ad arte e chiuso, proprio dei re, e situatagli incontro l'isoletta Antirrodi con un palazzo reale ed un piccolo porto. Sulla riva che fa prospetto al piccolo porto d'Antirrodi, sorge il teatro. Vi è poi il Posidio ecc. [1] Da ciò non risulta punto nè che il piccolo porto d'Antirrodi si aprisse dinanzi al promontorio Lochia piuttostochè dinanzi alla riva ulteriore del porto grande, nè che fossero più di due i porti minori accennati, cioè quello proprio dei re e quello dell'isoletta, nè che il porto dei re si distendesse fino al teatro [2]. Che la proposta interpretazione sia giusta, lo dimostra la nuova

[1] 17, 794: Εἰσπλεύσαντι δ' ἐν ἀριστερᾷ ἐστι συνεχῆ τοῖς ἐν τῇ Λοχιάδι τὰ ἐνδοτέρω βασίλεια ... τούτοις δ' ὑπόκειται ὅ τε ὀρυκτὸς λιμὴν καὶ κλειστός, ἴδιος τῶν βασιλέων, καὶ ἡ Ἀντίρροδος νησίον προκείμενον τοῦ ὀρυκτοῦ λιμένος, βασίλειον ἅμα καὶ λιμένιον ἔχον... ὑπέρκειται δὲ τούτου τὸ θέατρον· εἶτα τὸ Ποσείδιον.

[2] cf. Saint-Genis, *Antiquités d'Alexandrie et de ses environs,* in *Descr. de l'Egypte Antiq. Descr.* II, 1818; - Parthey, *Das alexandrinische Museum,* 1838.

pianta di Mahmoud-Bey, il quale scandagliando e mirando il fondo del mare ha scoperto nell'interno del porto, appiè del promontorio Lochia gli avanzi di un gran bacino, cioè precisamente del porto proprio dei re, e le traccie di un'isoletta avente la forma di un ferro da cavallo volto verso il luogo del porto grande su cui sorgeva il teatro (p. 48). Questo luogo, questa riva d'Alessandria su cui si trovava il teatro, stendevasi dunque a sinistra e fuori affatto del porto dei re. Le quali cose spandono molta luce, s'io non m'inganno, sulla guerra alessandrina. Infatti mentre nel tratto della città occupato da Cesare, eravi piccola parte della reggia e congiunto ad essa il teatro, che gli tenne luogo di rocca e che aveva l'accesso al porto ed a' successivi arsenali, gli Alessandrini potevano tuttavia restaurare delle vecchie navi nel porto proprio dei re [1]. È chiaro dunque che il tratto occupato da Cesare non abbracciava punto colla parte nord-est della regione dei palazzi tutta la metà settentrionale di quella dell'Ippodromo, come vorrebbe Mahmoud-Bey (p. 109), ma era ristretto tra il porto dei re ed il teatro. È chiaro che Cesare aveva il nemico e a destra ed a sinistra e che si era da quel tratto breve ed angusto ch'egli anelava ad aprirsi una via non già in linea retta verso il lago Mareotide, com'era credenza comune e necessaria prima degli scavi, ma verso quella *palus a meridie interiecta*, verso quella prossima ed unica valle della città, ora felicemente scoperta da Mahmoud-Bey (p. 27.

[1] *Bell. civ.* 3, 112: *Haec tractu oppidi pars erat regiae exigua, in quam ipse habitandi causa initio erat inductus, et theatrum coniunctum domui, quod arcis tenebat locum aditusque habebat ad portum et ad reliqua navalia. Bell. Alex.* 13: *Naves veteres erant in occultis regiae navalibus.... Has reficiebant.*

p. 109), che infatti rendeva angustissima la parte d'Alessandria tenuta da Cesare [1].

Ma non solo i luoghi illustri dove Cesare lottò disperatamente contro Achilla e Ganimede, vengono segnati e circoscritti dalle cose predette; esse valgono, se non a dare il sito approssimativo del Museo e del *Sema*, per lo meno ad escludere le topografiche congetture fin qui proposte intorno a quei due celebri edifici. Giacchè se Strabone dice che tutti i palazzi reali costrutti sul porto o fuori di esso erano contigui fra loro [2]; se Cesare dice ch'ei non occupava se non una piccola parte della reggia congiunta al teatro, dobbiamo evidentemente figurarci i palazzi reali siccome distesi lungo la riviera del porto, tra il teatro e il promontorio Lochia, poi fuori del porto ossia su quel lido che formava la parte settentrionale della città al di là del promontorio. Quindi il Museo ed il sepolcro d'Alessandro, i quali, secondo l'espressa testimonianza di Strabone, facevano parte della reggia o del complesso di reggie fabbricate dai Tolemei, non poterono giammai essere situati cotanto al di là del teatro, così addentro, così lontano nell'interno della città come vorrebbe il Parthey e molto più Mahmoud-Bey. Anche la Siringe o galleria che, tra il Meandro e la Palestra, conduceva dalla reggia al teatro [3], era forse situata di-

[1] Piacemi notare che i colleghi De Vit e Dressel, da me consultati in proposito, ritengono che dopo la scoperta della *palus* interna, le parole d'Irzio *Caesar maxime studebat, ut, quam angustissimam partem oppidi palus a meridie interiecta efficiebat, hanc operibus vineisque agendis ab reliqua parte urbis excluderet* non possono più ragionevolmente riferirsi al lago Mareotico.

[2] 17, 793-794: *ἅπαντα μέντοι (βασίλεια) συναφῆ καὶ ἀλλήλοις καὶ τῷ λιμένι καὶ ὅσα ἔξω αὐτοῦ. τῶν δὲ βασιλείων μέρος ἐστὶ καὶ τὸ Μουσεῖον.. καὶ τὸ καλούμενον Σῆμα.*

[3] Polyb. 15, 30, 4.

versamente da quella che opina il Parthey, e parallela alla riva del porto.

Dopo il teatro e prima del *Kaisareion* Strabone cita il *Poseidion*, che a guisa di un gomito sporgeva nell' acqua dal cosidetto Emporio, con un tempio di Nettuno. Topograficamente evvi nulla da aggiungere. Farò soltanto notare esserci pervenuta qualche altra memoria d' un *Poseidion* alessandrino da non confondersi col precedente. Sinesio descrivendo in una lettera [1] le vicende di un suo viaggio marittimo da Alessandria a Cirene, dice che la nave dopo avere salpato dal Bendideion prima dell' alba e dato due o tre volte in secco nel porto, appena dopo mezzogiorno aveva girato il Faro [2], poi soggiunge che girato il *Poseidion*, si diresse a tutta vela verso Tafosiri. È manifesto che questo tempio di Nettuno era diverso da quello situato nell'interno del Porto Grande e ricordato da Strabone, ed è verisimile che sorgesse su qualche punta dominante l' ingresso del porto o l' uscita di esso che dir si voglia; ond' è illustrata questa notizia in Plinio (*H. N.* 5, 128): *namque fallacibus vadis Alexandria tribus omnino aditur alveis mari*, *Stegano*, *Posideo*, *Tauro*.

Succede il *Kaisareion* detto anche *Sebastion*. Da Strabone, da Plinio, dagli obelischi superstiti, da Filone, dagli scrittori ecclesiastici [3] abbiamo la colloca-

[1] *Epistolographi Graeci, ed. Hercher* p. 639.

[2] Parmi evidente che colle parole Φάριον Μύρμηκα Sinesio accenna l' isola Faro, qualunque sia la ragione di quella perifrasi. La quale forse allude all'isola *Myrmex* (Ptol. *Geogr.* 4, 4, 15), che spettava alla Cirenaica patria di Sinesio.

[3] 17, 794; *Hist. Nat.* 36, 69; Zoega *de orig. obel.* p. 607; *Leg. ad Cai.* 576 M, § 22 ed. Richt.; Quatremère de Quincy *Mém. géogr. et hist. sur l'Eg.* I, 267.

zione precisa, la descrizione e le vicende di questo magnifico tempio d'Augusto. Solo è rimasto inosservato un lacero frammento storico in Suida (v. ἡμίεργον), atto quant'altro mai ad esercitare la fantasia dell'archeologo. Infatti c'insegna che Cleopatra edificò ad Antonio un gran tempio, e che questo tempio rimasto incompiuto, fu poscia terminato e consacrato ad Augusto [1]; in altri termini che l'*Antonieion* divenne un *Kaisareion*. Recenti studî e documenti hanno messo in chiaro che dal 16° anno di Cleopatra ossia dal 36 avanti Cristo, Marc'Antonio fu di fatto un vero re d'Egitto e n'ebbe od accettò, salvo il titolo regio, tutte le prerogative coll'apoteosi [2]. Sei anni dopo, avvenne la battaglia d'Azio. In questo intervallo adunque fu cominciata e condotta innanzi la fabbrica del tempio, la quale si capisce che fosse interrotta poi dalle ultime notissime vicende. Il romano re d'Egitto e marito di Cleopatra poteva udire dalla sua misantropica residenza del *Timonion*, il brulichìo dei mille operai di quel tempio gigantesco destinato al divo Antonio, che poi doveva essere consacrato a ben altro nume, al par di quelle statue alle quali si mutava, col capo, il nome e l'epigrafe.

Appresso a questo tempio di Cesare Epibaterio, divinità tutelare dei naviganti, Strabone cita e quindi colloca l'Emporio e le Apostasi [3]. Ora si noti che gli

[1] Ἀντωνίῳ δὲ ᾠκοδόμει νεὼν μέγαν, ὅσπερ σὺν ἡμίεργος ἀπελείφθη· τῷ Σεβαστῷ δὲ ἐτελέσθη. La traduzione *ab Augusto absolutum est* parmi respinta dalla grammatica e dalla storia. Plutarco (*Ant.* 86) dice che le statue di Antonio furono atterrate per ordine di Ottaviano.

[2] Letronne, *Recueil* II p. 90 seg. Wescher, *Bull. dell'Inst.* 1866 p. 199 seg.

[3] 17, 794: εἶτα τὸ Καισάρειον καὶ τὸ ἐμπόριον καὶ ἀποστάσεις, καὶ μετὰ ταῦτα τὰ νεώρια μέχρι τοῦ ἑπταστάδιου.

Alessandrini chiamavano ἀπόστασις quello che i Greci, comunemente, ἀποθήκη: lo dice espressamente Sofronio nello *Spicilegium* del Mai (3, 492). Quando dunque Cesare riferisce (*Bell. civ.* 3, 111) che non potendo con poche truppe proteggere le navi, schierate nel porto, dagli assalti degli Alessandrini, *omnes eas naves et reliquas, quae erant in navalibus, incendit*; quando Orosio scrive (6, 15) che *ea flamma cum partem quoque urbis invasisset, quadringenta millia librorum proximis forte aedibus condita exussit*, e più precisamente Dione Cassio (42, 38): πολλὰ δὲ καὶ κατεπίμπραντο· ὥστε ἄλλα τε καὶ τὸ νεώριον, τάς τε ἀποθήκας καὶ τοῦ σίτου καὶ τῶν βίβλων (πλείστων δὴ καὶ ἀρίστων, ὥς φασι, γενομένων) καυθῆναι, – dove indica evidentemente quello che per Plutarco (*Caes.* 50, 15) e Livio in Seneca (*Tranq. an.* 9, 5) sarebbe stato l'incendio della *Bibliotheca*, – l'interpretazione ovvia e spregiudicata è questa: che in quell'incendio arsero con altre fabbriche del porto e coi magazzini da grano anche gli *horrea libraria*, i magazzini da libri. Dinanzi al silenzio di Cesare, dinanzi all'espressione d'Orosio ed alla precisa dichiarazione di Dione, illustrata dal dialetto locale e dalla topografia della guerra alessandrina, nasce forte il sospetto che la tradizione riferita da Plutarco e da Livio sia il frutto di un antico equivoco, per cui rimase velata quell'unica diretta testimonianza del commercio librario fiorente in Alessandria, sede di re bibliofili e patria del papiro.

Tra l'Emporio e l'Eptastadio stendevansi i Νεώρια, i *navalia*. Non v'ha dubbio che ivi fosse situato il tempio d'Arsinoe, moglie di Filadelfo, poichè Plinio (36, 68) parlando d'un obelisco *in Arsinoeo positus*, soggiunge che *inde eum navalibus incommodum Maxumus quidam praefectus Aegypti transtulit in forum*;

e forse un indizio più preciso dell'ubicazione si ha nel luogo dove fu rinvenuta la lapide edita dal Wescher nel *Bullettino dell'Instituto* per l'anno 1866 (p. 45 e segg.). Perchè nulla manchi, possiamo eziandio con sufficiente probabilità congetturare il sito del *forum*, fin quì conosciuto per la sola notizia di Plinio, e nel quale fu trasportato quell'obelisco che era prima sul porto. Infatti il Pseudo-Callistene (I, 31 cod. A) citando subito dopo l'acquedotto sotterraneo di Racoti, quello che traversava il foro, colloca questo foro, evidentemente, quasi sulla linea dell'Emporio e delle Apostasi; cioè, secondo il passo di Plinio, nell'interno della città. Cosicchè si potrebbe assegnargli sulla pianta un luogo non troppo incerto. Non saprei asserire se dentro o fuori del Porto Grande, ma certo in riva al mare, e verisimilmente in quella marina d'Alessandria situata al di là del capo Lochia, sorgeva il tempio di Berenice Sozusa, di cui fa cenno Zenobio ne' suoi *Proverbi* [1]; come in riva al mare (ἐπὶ τῆς ἠόνος), ma non è detto il punto preciso, giaceva ai tempi di Giuliano (Ep. 57) quell'obelisco, presso il vertice del quale taluni dormivano per superstizione. Ora interniamoci nella città.

Strabone la rappresenta intersecata tutta da strade cavalcabili e carreggiabili, due delle quali larghe più d'un pletro si tagliavano nel mezzo ad angolo retto. Questa rete di strade è stata rintracciata da Mahmoud-Bey (p. 18 seg.). Egli ne ha scoperto sette che si estendevano nella lunghezza della città, tra la Necropoli e l'Ippodromo, e dodici (o meglio le traccie sicure di undici strade e qualche traccia probabile

[1] *Paroemiogr. gr.* ed. Gaisf. 3, 94: ἐπὶ τῶν αἰγιαλῶν. cf. gli αἰγιαλοί, quartiere d'Alessandria abitato dai Giudei (Ios. *c. Ap.* 2, 4; Philon. *in Flacc.* 8 ed. Mang. II, 525).

d'una dodicesima) nella larghezza, che dal canale giungevano al mare, tutte in linea retta, esattamente parallele tra di se e distanti 330 metri le une dalle altre. Or bene si veda una bella coincidenza di dati: giusta la leggenda del Pseudo-Callistene [1], Alessandro avrebbe trovato nell'area prescelta per la fondazione della città, dodici fiumi che tra di se paralleli scendevano al mare, e questi fiumi interrati avrebbero costituito altrettante strade principali e dato ad esse i loro nomi! Anzi chi consideri bene quel testo lacero e guasto, intravede che la leggenda vuol enumerare coi pretesi fiumi ricoperti di terra anche i fiumi conservati, cioè gli acquedotti sotterranei. E per gli uni e per gli altri essa reca una lista nuova ma corrottissima di nomi che aguzzano al sommo la curiosità del topografo e gl'infondono un vivo rammarico; giacchè il testo integro e puro di quel paragrafo sarebbe un tesoro inestimabile per l'onomastica delle strade alessandrine.

Più d'una notizia poi ci è pervenuta sulle due larghissime strade maestre, mentovate da Strabone, che si tagliavano nel mezzo ad angolo retto. Diodoro Siculo (17, 52) parla della longitudinale o Canopica; Filone (*in Flacc.* 11), verisimilmente, della trasversale, dove dice che le armi sequestrate nel paese e recate ad Alessandria si scaricavano sul porto fluviale e trasportavansi alla sala d'armi della reggia per una strada lunga dieci stadi a un circa. Achille Tazio (5, 1) parla di tutte e due e c'insegna che la trasversale stendevasi dalla porta del Sole, verso il canale, a quella della Luna, verso il mare. Delle due porte fa cenno Malala (ed. Bonn. p. 367), oltrechè

[1] *Pseudo-Callisthenes primum edidit Carolus Müller.* Parigi 1846 (coll'Arriano dell'ed. Firmin Didot) I, 31 cod. A.

ci attesta che la via trasversale chiamavasi « Corso » (Δρόμος); al quale Corso, almeno nella parte settentrionale, impariamo dal biografo d' Apollonio grammatico (*Hermes* 1873, 364) che era contiguo il celebre quartiere del Bruchion. La porta del Sole è citata negli Atti di S. Metra (Boll. 8 febr. 156), nella Vita di S. Macario (*Journ. Asiat.* 1834, 398), e da Sofronio nei Miracoli de' SS. Ciro e Giovanni (Mai, *Spic.* 3, 485). Infine gli scavi di Mahmoud-Bey (p. 18. 23) ci danno il sito e la direzione delle due strade. Siccome nel Pseudo-Callistene (1, 32) si legge che la fabbrica della città fu cominciata dal *Mesonpedion*, e in Tazio (5, 1) che il punto d' incrociamento delle due strade maggiori chiamavasi « luogo d' Alessandro », io inclino a credere che gli Alessandrini considerassero quella via trasversale, quel punto, quel luogo, come il centro o la parte di mezzo della loro città; e quando Strabone (17, 795) colloca ἐν μέσῳ τό τε δικαστήριον καὶ τὰ ἄλση, e Zenobio (*Paroem.* ed. Gaisf. 3, 94) ἐν μέσῃ τῇ πόλει il *Sema* che faceva parte dei palazzi reali, mi sembra chiaro il sito approssimativo del tribunale e della tomba d' Alessandro.

La situazione centrale del *Dicasterion* dei tempi d' Augusto e l' incrociamento delle due strade bellissime, m' inducono a breve digressione sul *Magnum Tetrapylum* alessandrino, edificio posteriore d' assai all' età di Strabone. Questo, che il nome dimostra massimo tra gli archi quadrifronti d' Alessandria, è stato recentemente illustrato nel *Museo Renano* (1873, 584) dal signor C. Wachsmuth, il quale adduce testimonianze della sua esistenza nella seconda metà del quinto e nella prima metà del settimo secolo [1], e crede, come

[1] Evagr. *Hist. Eccl.* II, 8. 8, Ioh. Moschos, *Prat. Spirit.* in *Magna Bibl. Vet. Patr.* Parigi 1644, t. 13 p. 1086 A.

l'Akerblad (*Journ. As.* 1834, 392), che sorgesse nell'accennato punto d'incrociamento. La cosa non solo è probabile, ma sembra certa: giacchè nella vita di S. Macario abbate [1] si legge: *cum pervenisset ad Tetrapylon quod est in media urbe.. deinde cum venit ad portam Solis*. E siccome S. Macario nacque circa l'anno 301 e si ritirò nel deserto nel 341, così questa è la più antica memoria del *Tetrapylon* d'Alessandria, la di cui costruzione non dovett'essere anteriore di molto al secolo quarto entrante, poichè siffatti edificî sono riconosciuti di epoca assai tarda, e la voce stessa non si presenta, negli autori o nelle iscrizioni, prima del quarto secolo [2]. Dove osserverò di passata che c'imbattiamo in un termine *ad quem* per l'età cotanto discussa dello scrittore alessandrino Achille Tazio [3], giacchè egli nel suo romanzo degli amori di Leucippe e di Clitofonte, soffermandosi a descrivere (5, 1) la citata via trasversale e il suo incontro colla Canopica, tace affatto del *Tetrapylon;* mentre Giovanni Malala, se fosse scrittore critico e fededegno e non confondesse le opere originali colle opere di ristauro, ci darebbe il termine *a quo,* allorchè dice (l. c.) che Antonino Pio edificò in Alessandria la porta del Sole e quella della Luna, nonchè il Corso, che appunto è la via conosciuta e decantata dal romanziere. Due scrittori cristiani del secolo VII, Mosco (l. cit.) e Sofronio (op. cit. 493), parlano del *Tetrapylon* come di edificio e luogo sacro e religioso presso gli Alessandrini, ed il secondo ci insegna che dentro v'era un'immagine del

[1] V. Zoega, *Cat. Cod. Copt.* p. 71.

[2] V. Letronne, *Arc de triomphe de Thévestc,* in *Revue Archéologique* 15 Agosto 1847.

[3] Fabricii *Bibl. Gr.* IV, 41; F. Iacobs, *Prolegg. ad Ach. Tat.* 1821, p. VIII sg; Hirschig, *Praef. ad Erotic. scr. ed. Didot.* 1843.

Salvatore, chiamata l'*Immagine* per eccellenza, dinanzi alla quale ardeva una lampada, e che i fedeli ivi dormivano a digiuno, poi raccoglievano l'olio benedetto ed efficace di quella lampada onde ottenere la guarigione di qualche infermità. Era egualmente sacro e venerato nel secolo VII il *Tetrapylon* di Cesarea, situato anch'esso nel mezzo della città. Quale mai sarà stata la causa di siffatta consecrazione cristiana? La situazione dell'edificio nel centro d'Alessandria e in un punto frequentato e popoloso forse non basterebbe a spiegarla. A me sembra che vi si debba piuttosto ravvisare un ricordo dei martiri, una pia e trionfante memoria delle vittime gloriose della fede; giacchè i tetrapili maggiori di questa e di altre città, sorti appunto nell'era della persecuzione in luoghi centrali, spaziosi ed affollati, furono prescelti non solo dai presidi pagani per la cognizione delle cause in genere, quindi pe' dibattimenti e giudizî contro i seguaci di Cristo [1] (il che ci riconduce, come ognun vede, al *Dicasterion* dei tempi di Strabone, situato nel mezzo della città), ma anche dalla plebe furibonda per l'esposizione e il pubblico vituperio di quei cadaveri [2].

Se in topografia gli argomenti esclusivi e negativi hanno pure qualche valore, dirò alcune parole del Serapeo, edificio più celebre e più antico, menzionato da Strabone. Tacito (*H.* 4, 84) e Clemente Alessansandrino (*Protr.* p. 14. Sylb.) lo collocano in Racoti; Strabone (17, 792) attesta che Racoti era quella parte d'Alessandria che dominava i *Neôria*, e aggiunge (795)

[1] Zoega, *Cat. cod. Copt.* p. 25: *(Pemgje) praeses pro tribunali sedens ad Tetrapylum iudicabat Christianos;* p. 32 *(Athrebin): invenerunt in Tetrapylo Cyprianum praesidem.*

[2] cf. Evagr. *Hist. eccl.* II, 8, 8 (Gli Alessandrini, ucciso il vescovo Proterio, ἀνὰ τὸ καλούμενον τετράπυλον τοῖς πᾶσιν ἐπιδείκνυον).

che il Serapeo sorgeva al di qua del canale navigabile che tagliava il lembo della città verso la Necropoli. La qual prossimità del cimitero è forse indicata da Clemente, il quale scrive che appiè del Serapeo e forse congiunta con esso, come più tardi la tomba di Cleopatra al tempio d'Iside (Plut. *Ant.* 74), Tolemeo Filadelfo eresse la tomba di Bilistiche sua concubina, anzichè nella vicina regione comune dei sepolcri [1]. Da questi dati l'identità più volte sostenuta del sito del Serapeo con quello della cosidetta colonna di Pompeo. Ma oltrechè nè essi nè altri indizî possono giudicarsi idonei dalla critica spregiudicata, osta una difficoltà insuperabile, ed è che la colonna, come l'epigrafe lo prova, fu eretta in onore di Diocleziano, mentre il Serapeo non fu distrutto, quindi l'area non divenne libera, se non ai tempi di Teodosio. Anzi con qualche profitto per la storia della città, noi possiamo convalidare quella testimonianza epigrafica. La colonna, non egiziana di lavoro, non greca, ma romana [2], è dedicata a Diocleziano. Il capitello, scavato come se avesse servito all'incastro d'una statua [3], è colossale, ed io, nell'archivio di Torino, in una relazione consolare sul soggiorno del principe Eugenio di Savoia in Alessandria (1832), ho letto che « ventidue persone ivi salite e assise in cerchio, fecero colazione sotto il

[1] L. cit. ἐπὶ τῆς ἄκρας, ἣν νῦν Ῥακῶτιν καλοῦσιν, ἔνθα καὶ τὸ ἱερὸν τετίμηται τοῦ Σαράπιδος, γειτνιᾷ δὲ τοῖς τόποις (?) τὸ χωρίον. Βλίστιχιν δὲ τὴν παλλακίδα τελευτήσασαν ἐν Κανώβῳ μεταγαγὼν ὁ Πτολεμαῖος ἔθαψεν ὑπὸ τὸν προδεδηλωμένον σηκόν. Cf. Plutarch. *Amat.* IX 9. ἡ δὲ Βελεστίχη, πρὸς Διός, οὐ βάρβαρον ἐξ ἀγορᾶς γύναιον; ἧς ἱερὰ καὶ ναοὺς Ἀλεξανδρεῖς ἔχουσιν, ἐπιγράψαντος δι' ἔρωτα τοῦ βασιλέως, Ἀφροδίτης Βελεστίχης.

[2] Letronne, *Recherches* p. 54.

[3] G. M. Arconati Visconti, *Diario di un Viaggio in Arabia Petrea*, Torino 1872 p. 57 ecc.

Regio Vessillo che sulle loro teste sventolava. » Infine questa magnifica colonna onoraria di Diocleziano, giusta gli scavi, è stata certamente vicina alle mura della città antica. Ora in Malala (ed. Bonn. p. 409) si legge che assediata e presa Alessandria e vinto Achilleo, Diocleziano entrovvi a cavallo, e diede ordine all'esercito di non cessare dalla strage, prima che il sangue avesse toccato le ginocchia del suo destriero. Ma mentre l'imperatore faceva quell'ingresso trionfale e cruento, non lungi dalla porta (πλησίον τῆς πόρτας), il cavallo inciampò in un cadavere ed ebbe il ginocchio tinto di sangue. Allora il vincitore pose termine alla carnificina. Gli Alessandrini riconoscenti inalzarono al cavallo una statua di bronzo, onde al luogo rimase il nome di « Cavallo di Diocleziano »: (ὁ ἵππος Διοκλητιανοῦ). Abbiamo qui evidentemente una delle tante leggende antiche derivate da insigni monumenti; e da essa possiamo ricavare che non lontano da una delle porte d' Alessandria v' era una statua equestre di Diocleziano, giacchè l' *Equus Diocletiani* d' Alessandria, come l'*Equus maximus Domitiani* o l'*Equus Constantini* di Roma, suppone la rappresentanza dell' imperatore a cavallo, mentre la denominazione ci spiega l'isolamento del cavallo nella leggenda. Il sito della colonna superstite, la sua dedica, tutto ciò che alla medesima si riferisce o la illustra, esige che noi collochiamo sul suo capitello immenso la statua equestre di Diocleziano. A prima vista forse qualcuno se ne maraviglierà; ma non mancano esempî moderni di statue equestri poste su colonne, quantunque minori [1], e anticamente, siccome mi suggerisce il professor Helbig, nel Foro romano, già la *Columna Maeniana* (a. u. 416) reggeva

[1] Gregorovius, *Lucrezia Borgia* (trad. ital.) p. 261. 262.

una statua equestre [1]. Siccome poi gli scavi hanno dimostrato ad evidenza che la colonna alessandrina occupava il centro di un grande e magnifico edificio [2], e l'opinione nuovamente sostenuta da Mahmoud-Bey che questo fosse il Serapeo, diventa sempre più inaccettabile, esternerò la congettura che fossero invece delle terme costrutte sotto Diocleziano, sì perchè l'apertura di nuove terme pubbliche, accettissima al popolo, sta bene colla distribuzione del pane castrense instituita in Alessandria dallo stesso imperatore [3], sì perchè nella regione di Racoti v'era infatti un pubblico lavacro chiamato « il Cavallo. » Debbo però avvertire che Malala (p. 245) ne attribuisce la fabbrica ad Alessandro; ma noto altresì che quel tardo e ignorante cronografo confonde Tolemeo I con Tolemeo l'astronomo, mette la costruzione del Faro sotto Cleopatra e via dicendo.

Chiuderò questo commento con una notizia topografica alquanto sicura. Alla destra di chi usciva dalla porta Canopica, e come risulta dalle osservazioni di Mahmoud-Bey (p. 65) a circa 1, 500 metri all'est di quella porta e 2, 200 metri al sud di Sidi-Gaber che è situato sul mare, trovavasi il dilettoso borgo d'Eleusi citato da Strabone (17, 800). Ora in Ateneo (13, 576 f.) si legge che di Stratonice, concubina di Tolemeo Filadelfo, τὸ μέγα μνημεῖον ὑπῆρχεν ἐπὶ τῇ πρὸς Ἐλευσῖνι θαλάσσῃ. Questa magnifica tomba sorgeva dunque in riva al mare, nella direzione d'Eleusi, e il luogo ne è quasi segnato dal sito attuale di Sidi-Gaber.

[1] Liv. VIII 13; Plin. XXXIV 20.

[2] Mahmoud-Bey p. 54: « *les murs de fondation embrassent une enceinte carrée de plus de* 180 *mètres de côté et dont la colonne de Pompée occupe le centre* ecc.

[3] Procop. *Hist. Arc.* 26; *Chron. Pasch.* t. I p. 514 ed. Bonn.

L' indicazione è così precisa da allettare, parmi, gli antiquari e scavatori che vivono in quel paese.

G. Lumbroso

UNA SCUOLA DI PITTURA VASARIA DIPINTA SOPRA UN VASO DEL MUSEO CAPUTI IN RUVO.

Lettera al ch. Heydemann, professore di archeologia in Halle.

(Tav. d'agg. DE.).

Di grandissima importanza archeologica è il vaso recentemente trovato dal sig. Caputi di Ruvo, che nel catalogo che ora sto compilando di quella pregevole raccolta ceramografica ha già preso il n. 278, e che per gentil concessione del proprietario mi è dato pubblicare negli Annali del nostro Istituto tav. d' agg. *DE*. In esso troviamo l' affermazione di molte cose già divinate dai dotti intorno alla tecnica dei vasi dipinti, ed altre notizie ancora, per le quali l' archeologia compie l' importante ufficio di supplire alle lacune rimaste dalla storia. Io non mi tratterrò a lungo su questa pittura, contento di averla sottoposta allo studio ed alla osservazione dei dotti col farne il primo la pubblicazione: laonde mi limiterò a darne un' accurata descrizione, a cui farò seguire delle brevissime osservazioni intorno al concetto della scena ed alla tecnica

de' vasi dipinti, secondo i dati che me ne porge lo stesso monumento [1].

Nel mezzo vedesi Minerva qual dea protettrice delle arti, con galea cristata (αὐλῶπις) sul capo, tunica talare, egida contornata di serpenti sul petto, pallio graziosamente arrotolato e disposto a guisa di un balteo a traverso le spalle, lunga asta fornita di doppia cuspide nella sinistra e corona probabilmente di ulivo nella destra. La dea destina quella corona ad un pittore vasculario, il quale le sta d'innanzi seduto sopra una seggiola a spalliera (καθέδρα) in atto appunto di lavorare. Il pallio gli circonda le gambe; e mentre colla sinistra sostiene sovr' esse un grosso bicchiere (κάνθαρος), colla destra armata di pennello si mostra tutto intento a dipingerlo. Presso a questo pittore, che sembra il maestro, vedesi un seggiolino, e sovra il medesimo due vasellini deputati a contenere i colori, ed anche una verghetta, che potrebbe credersi un altro pennello, ovvero quel regolo di cui si servono i pittori per guidare la mano. È da notare che la forma dei vasellini, in cui si contiene il colore, corrisponde a quella del vasellino con residuo di antico colore notato nel *Catalogo Jatta* col n. 69 *bis*. Innanzi poi al già descritto artista è un altro *cantharos* tutto rosso, in cui è messo un prefericolo tutto rosso anch' esso, con lineette che verticalmente gli solcano il ventre ad egual distanza fra loro. Non è facile il dire con certezza, se questi due vasi attendono ancora l' opera del pittore, o sono già usciti dalle sue mani. Il vedere che in tutta la scena non si tratta altro, che la pittura semplicemente ornamentale, mi farebbe inchinare

[1] La forma del vaso è quella detta comunemente a tre manichi. Cfr. Jatta *Catal.* tav. III, n. 22. L'altezza è di centimetri 33, la circonferenza di centimetri 87.

a credere che i due vasi in discorso sieno stati già finiti, perocchè di ornati non sembra che sieno più capaci a cagione delle linee che già entrambi mostrano dal pennello abilmente tracciate su loro.

Dietro il maestro vedesi un efebo nudo, seduto sopra uno scannetto basso, il quale ha innanzi una grande anfora con manichi a volute poggiata sovra un piccol dado; e tiene accanto su d'una angusta base due vasellini anch'essi deputati a contenere i colori. Il giovanetto poggia la mano sinistra all'un dei manichi dell'anfora, e tien colla destra il pennello in atto di aver sospeso il lavoro, e di torcere indietro la testa al tocco della seguente figura. Egli intanto lavora al manico dell'anfora, avendo già terminati gli ornati sul collo di essa, ove ha espresso un giro di ovoletti e meandri; mentre tutto il corpo del vaso apparisce del solito color rosso-giallo e interamente vuoto di qualsiasi rappresentazione. Una Nike alata e vestita col peplo, tenendosi ritta sulle punte dei piedi dietro l'efebo già descritto, si mostra in atto con ambe le mani di cingergli al capo una corona di ulivo o di alloro; ed è quel tocco che ha fatto sospendere il lavoro e torcere indietro la testa al giovanetto pittore.

Dietro Minerva, seduto sovra un basso scannetto, colla clamide affibbiata sul petto e pendente dalle spalle, vedesi un altro efebo, che colla sinistra tien piegato alquanto indietro un vaso a cratere, e colla destra armata di pennello ne va pingendo gli ornati al disotto d'un manico. Gli ornati sotto il labbro del vaso sono già fatti, e consistono in ghirlanda di foglie: quelli sul piede sono anch'essi ultimati e si compongono di ovoletti e rabeschi; ma il luogo deputato alle rappresentazioni rimane in questo, come nei prece-

denti, al tutto vuoto e del solito color rosso-giallo. Intanto tra le gambe del giovinetto pittore osservasi sul suolo il vasellino deputato a contenere il colore; ed una Nike, simile all' altra precedentemente descritta, in atto di giungere a lui di fronte, con ambe le mani sta per adattargli al capo una corona di ulivo o di alloro. Finalmente dietro a questo gruppo, sovra un poggio lapideo fornito di lunga base vedesi una donzella seduta con lungo chitone e *himation* ravvolto alle gambe. Sembra che un tappetino sia stato messo sul poggio, affinchè ella sedesse più comodamente. Una grande anfora con manichi a volute sorge d' innanzi a lei dalla base istessa del poggio, ed ella fermandola colla sinistra al labbro, colla destra armata di pennello si mostra tutta intenta a dipingere sovr' uno dei manichi. Le spalle della donna lascian vedere due lineette che ivi s' incrociano a modo di due baltei; e questa circostanza, congiunta all' osservazione che questa figura manca dei soliti vasellini deputati a contenere il colore, m' indurrebbe forse a credere che a quei baltei potesse tener sospesi dei recipienti che facessero il medesimo uffizio. L' anfora intanto, di cui ella lavora sul manico, mostra soltanto delle linee al collo senza veruno ornato, ed il luogo destinato alle rappresentazioni onninamente vuoto e del solito colore rosso-giallo. Nel campo poi, sovra il capo di lei, pendono come sospesi al muro due vasellini (una *oenochoe* ed un *cantharos*), i quali ci restano nella medesima incertezza, se cioè dobbiamo considerarli già finiti, ovvero aspettanti ancora il lavoro della giovine artista, a cui certo appartengono.

Sono rarissimi i vasi che ci rappresentano la fabricazione dei vasi stessi; fra i quali è da notare la tazza di Corneto del Museo di Berlino, in cui l' artefice

sembra inteso a lisciare e finire un vasellino, già formato *currente rota* [1]; il collo d'un' idria del Museo di Monaco, che ci presenta la officina di un figulo coi fornelli destinati alla cottura dei vasi [2]; ed una tazza del Museo britannico (n. 670*) che ci rappresenta la rozzissima figura di un artefice, che non si sa bene se modelli o dipinga delle stoviglie di creta [3]: tuttavia una scena come quella già descritta del vaso Caputi resta ancora unica e singolare, perciocchè riguarda non la fabricazione, ma la pittura de' vasi; laonde si rende maggiormente rara ed interessante. A prima vista forse indurrebbe qualche dubbio il monumento pubblicato da Jahn [4] in cui vedesi l'artefice con una specie di pennello nelle mani intento a lavorare sui manichi di una lagena; ma la considerazione attenta di quell'arnese ci persuaderà subito che non è punto un pennello, ma invece una stecca, colla quale il figulo ritocca e liscia il vaso prima di metterlo nel forno che gli si vede d'innanzi. Tranne dunque la incerta e rozzissima figura del Museo britannico innanzi mentovata, resta solo, a quel che io sappia, il vaso Caputi a darci una rappresentazione di pittori vasculari intenti all'opera, come appunto li vediamo nella nostra scena [5].

Circa il concetto generale della descritta scena, mi sembra chiaro che esso sia tutto riposto nel cele-

[1] Jahn *Ber. der sächs. Ges. d. W.* 1854 tav. I n. 2.
[2] Jahn l. l. tav. I. n. 1.
[3] Jahn l. l. 1867 tav. IV n. 4.
[4] Idem l. l. 1854 tav. I n. 4.
[5] Anche nelle gemme si sono riconosciute delle rappresentazioni di fabricatori di vasi, cioè di figuli, non di pittori; e tale è appunto il monumento citato nella nota precedente; tale quello che in detta tavola porta il n. 3. Debbo alla gentilezza istessa del sig. Heydemann un lucido della tazza del Museo britannico e l'uso d'un estratto degli articoli del Jahn inseriti nei *Berichte der sächs. Ges.* etc.

brare una scuola di pittura vasaria; ed il maestro di questa scuola deve credersi l'artista più provetto in età, a cui la dea medesima delle arti destina la corona. Tuttavia l'eccellenza di un capo-scuola o maestro in un'arte non risplende solo nelle opere del medesimo, ma rivelasi ancora in quelle degli alunni suoi: e questo concetto nel nostro dipinto trovasi al certo graziosamente espresso dalla duplice apparizione della Nike, che corona i due giovanetti discepoli: lo che appunto vuol dire che i lavori di quei due alunni vincono quelli degli altri appartenenti a diversa scuola ed istruiti da altro maestro. Non mi sembra dubbioso nel nostro dipinto riconoscere questo concetto generale; nondimeno se ne può trovare ancora un altro subordinatamente espresso. Come spiegarci infatti la circostanza che la sola donzella resta senza alcun premio, mentre degli altri tre personaggi che compongono la scena, due ricevono la corona da Nike e uno dalla stessa Minerva? Noi siamo quindi indotti a pensare che l'autore del nostro dipinto, oltre la celebrazione d'una scuola vasaria di pittura, abbia avuto in mente di esprimere l'altro concetto: che, cioè, nell'arte di pingere i vasi il sesso maschile prevaleva al muliebre; e che le donne non erano capaci di meritare quei premî, nè di giungere a quella eccellenza nell'arte, a cui pervenivano gli uomini. E non lascerò di discorrere intorno al concetto del nostro dipinto, senza notare come il medesimo sia stato espresso in modo assai poetico e grazioso, mercè l'intervento di esseri ideali e fantastici: perciocchè nella splendida fantasia dei Greci, come ci rivelano le opere di arte antica, ogni concetto assumeva forme eminentemente poetiche, avendo quel popolo la facoltà di personificare ogni cosa inanimata e di divinizzare ogni pensiero e sentimento umano.

Questo ancora mi sembra il luogo proprio di accennare che il disegno del nostro vaso mi consiglia ad attribuirlo ai buoni e antichi tempi dell'arte: e benchè in generale la considerazione delle linee interne e de' contorni presenti alcun che di duro, che spiace, tuttavia si vede abbastanza chiaramente che la espressione del concetto artistico fu sempre felicemente e pienamente ottenuta; mentre dai tocchi fuggevoli, coi quali sono accennate le rilevanze ossee e muscolari del corpo, si argomenta che lo studio anatomico del corpo umano era a bastanza progredito presso i pittori ceramici, senza cadere peraltro in quelle esagerazioni, che notiamo nei tempi della decadenza, e senza raggiungere ancora quella mollezza di linee e finitezza nei particolari, che ci fanno ammirare le pitture vasarie dell'epoca più felice. Osservo in ultimo che lo stile del nostro vaso somiglia moltissimo a quello che si nota in parecchi vasi dipinti provenienti dall'Attica e singolarmente da Atene.

Or per dire qualche cosa sull'intervento di Minerva e di Nike sarò contento di notare che nella vittoria si racchiude il concetto di prevalenza in forza, in sapere, in arte, in bellezza e via discorrendo. Nella sfida di Marsia con Apollo, Nike ordinariamente è messa presso quest'ultimo ad indicare la prevalenza della lira che vince la tibia rivale nella bontà del suono; così ella in quelle scene, in cui è espresso qualche combattimento, apparisce per indicare il vincitore; ma sono tanti e tanti i confronti, che si potrebbero addurre e citare a dimostrazione di quanto ho asserito, che preferisco non citarne alcuno, riportandomi alla memoria di ciascuno che per poco abbia fermata la sua attenzione sulle opere di antichità figurata, e specialmente sulle vasarie pitture. In quanto poi a Mi-

nerva, che mostrasi nel nostro dipinto come dea operaia e protettrice delle arti meccaniche, mi basterà richiamare la Minerva Ergane, di cui parla Pausania [1], e che si vede presiedere ai lavori di Argo e di Tiphys nella costruzione della nave Argo [2] ed assistere uno scultore che si affatica intorno ad un capitello, mentre due uomini, mercè l'aiuto d'una macchina, elevano il fusto della colonna a cui quel capitello è destinato [3].

Farò piuttosto qualche breve osservazione sulla tecnica della pittura vasaria, per vedere se il nostro monumento può istruirci in qualche cosa. Ma innanzi tutto noterò che da esso risulta chiara la differenza che passava tra figuli o fabricanti di vasi, e pittori vasari: due ordini diversi di artefici, dei quali gli uni non partecipavano ai lavori degli altri; mentre i primi, cioè i fabricanti, dovevano necessariamente mantenere presso di loro i secondi. Di guisa che il nostro vaso viene chiaramente a spiegarci ciò che in qualche modo aveano antecedentemente rilevato le epigrafi trovate sui vasi medesimi; e posto in confronto coi monumenti innanzi citati, sui quali appariscono soltanto dei figuli o fabricanti, ci rende piena ragione della doppia epigrafe che si legge sopra un vaso del sig. Barone di Napoli, citata dal ch. Minervini; la quale era in tal maniera: ΠΙSΤΟS+ΕΝΟS ΕΠΟΕSΕ, ΕΠΙΚΤΕΤΟS ΕΓΡΑΦSΕΝ; indicava, cioè, il fabricante

[1] Pausania ricorda in più luoghi la Minerva Ergane (cf. I 24; III 17; VI 26; IX 26); ma è importante quel ch'egli osserva parlando dei posteri di Fidia, ai quali era affidato l'incarico di pulire il simulacro di Giove in Olimpia, e che non si accingevano a quel lavoro, senza aver prima sagrificato a Minerva Ergane (V 14).

[2] Winckelm. *Mon. ined.* Tom. I vignetta.

[3] Fea ad Winckelm. III presso Millin *Gall. myth.* pl. XXXVIII. n. 139.

Pistoscheno ed il pittore Epicteto [1]. Ed or per parlare dei pittori del nostro dipinto, ragionando io brevemente nel *Catalogo Jatta* [2] sul modo che gli antichi tenevano nel dipingere i vasi, adottai l'opinione del Müller, il quale crede che i vasi prima ottenevano un color rosso-giallo mercè il color naturale della creta cotta coverta di una lucida vernice, e che poi si pingevano a grandi colpi di pennello d'un colore bruno-nerastro, ponendoli dopo nuovamente a un fuoco lento e graduato [3]. Il nostro dipinto giustifica pienamente questa opinione. Noi vediamo infatti che gli artisti lavorano su vasi già coperti del color rosso-giallo, ottenuto da una prima cottura della creta già verniciata; e che col color nero van tracciando su quel fondo le linee e gli ornati. Resta per altro a spiegare il perchè due di essi sieno provveduti d'un doppio vasellino per contenere il colore; ma tornerà agevole il pensare l'una di queste due cose: o che in uno dei due vasellini si contenga dell'acqua per lavare il pennello, come vedesi in alcune pitture pompeiane un vaso a ciò deputato presso d'un ritrattista che sta dipingendo [4]; o che invece, come io credo più probabile, in un vasellino sia posto il color nero, e nell'altro il bianco, che vediamo costantemente frammisto agli ornati dei vasi, ed altresì adoperato negli ornamenti delle figure. Che poi questa seconda opinione meriti la preferenza, ce ne avverte il doppio pennello di cui notai fornito l'artista, che designai per il maestro della scuola: egli infatti male avrebbe potuto servirsi per il bianco del medesimo pennello che adopera per il nero. L'opinione del Müller,

[1] Minervini *Mon. ined. di Barone* p. 37.
[2] Jatta *Catal.* Introduz. cp. IV § 7. p. 49.
[3] Müller *Man. d'Arch.* tom. II § 324 della traduz. francese.
[4] Rich *Dict. d' Antiq.* v. pictor.

che i vasi fossero dipinti a grandi e franchi colpi di pennello, senza aiuto d'impronte o di forme intagliate, è anch'essa pienamente provata dal nostro monumento; e poichè l'immortale Winckelmann aveva pensato lo stesso anche prima di lui, mi sia permesso qui trascriverne un lungo tratto nelle parole del traduttore francese, affinchè serva di comento al vaso ruvestino. « *Quiconque sait apprécier*, egli dice, *la franchise et l'élégance du dessin de ces vases, et juger de la manière de traiter les couleurs dans des travaux exposés à l'action du feu, trouvera ici des preuves non équivoques de la facilité et de la correction des maîtres dans la manoeuvre. Car la peinture de ces vases n'est rien autre chose que celle de nos ouvrages de poterie, ou celle de notre faïence, sur laquelle on couche la couleur bleue, lorsqu'elle a été grillée comme l'on dit. Ce genre de peinture exige une exécution facile, et un faire rapide: car comme un terrain desséché tire la rosée, de même toute terre cuite tire soudain l'humidité des couleurs et du pinceau; en sorte que si l'artiste ne trace pas son contour d'un seul trait, il le manque, et il ne reste sur son pinceau que les parties terreuses. Par conséquent, comme il ne se trouve point en général de reprises dans les contours, et qu'on n'y remarque point de lignes ajoutées après coup, il faut que chaque trait, qui forme le contour, ait été tracé sans interruption, ce qui semble presqu'un prodige par rapport au caractère des figures. Il faut considérer de plus, que cette manoeuvre n'admet aucun changement, ni aucune correction, et que le trait, qui forme le contour, reste tel qu'il a été tracé d'abord. Ces vases sont les prodiges de l'art des anciens, comme les moindres insectes sont les merveilles de la nature. C'est ainsi que les premières esquisses de Raphäel, touchées avec tant d'esprit, et tracées d'un seul trait*

de plume ou de crayon, ne dévoilent pas moins aux yeux du connoisseur la main habile du maître, que ses dessins achevés; et c'est ainsi que les vases antiques décèlent encore plus la facilité et la hardiesse des anciens artistes, que les autres productions de l'art[1] ».

Tutti gli artisti della nostra scena adoprano esclusivamente il pennello; e quantunque essi si occupano dei soli ornati, tuttavia la cosa non muta; perocchè la manovra, come dice Winckelmann, resta sempre la stessa. Il modo però col quale essi hanno il pennello nelle mani (perciocchè non che tenerlo colle prime tre dita a mo' di penna, lo impugnano piuttosto, a guisa di pugnale, stringendolo con tutte le dita nella palma chiusa della mano) ci viene chiaramente a dimostrare che quella manovra istessa, o per dir meglio quel rapido e franco trattare il pennello era tutta opera e destrezza del polso, non già delle dita. Infatti tenendo il pennello al modo solito sarebbe impossibile, per quanto rapido e destro possa credersi il movimento dell'artista, lo evitare un certo tremolio nella mano, e quindi una tortuosità nelle linee tracciate; ma impugnandolo a quella maniera, onde noi vediam fare dai nostri pittori, non è più possibile il tremolar della mano; il pennello vi resta fermo; onde la destrezza dell'artista dovea consistere nell'eseguire col polso tutti i movimenti necessarî; e quando la sua abilità lo avea reso sicuro di non sbagliare, quel modo di tenere il pennello lo assicurava altresì di non aver mai a temere che le linee gli riuscissero tremolanti e tortuose. Questa circostanza tecnica, che ci vien rivelata dalla pittura del vaso ruvestino, a me sembra molto importante; e sarei lietissimo che Ella, mio dotto amico, trovasse

[1] Winckelmann *Hist. de l'Art.* III pg. 205 sg.

giusto il modo onde ho creduto spiegarla. In quanto poi alla costruzione de'pennelli offertici dal nostro vaso, mi sembra a bastanza evidente il crederli formati con peli, anzichè con quelle lunghe ed esili spugnette, di cui talvolta si avvalevano gli antichi pittori [1].

Questa circostanza m'invita piuttosto ad elevare un dubbio, che per altro non ardisco risolvere, lasciandone la cura a Lei ed ai dotti. Che dobbiam pensare del fatto che gli artefici del nostro dipinto si mostrano soltanto intenti alla decorazione ornamentale dei vasi, senza che nessuno di essi, neppur colui che sembra il maestro della scuola, si occupi a tracciarvi su le figure? Senza dubbio le forme dei vasi, intorno a cui lavorano i nostri artisti, sono tutte deputate a ricevere le figure, e difficilmente a noi pervengono sfornite di esse, come la quotidiana esperienza ce ne ammaestra. Che pensare adunque? Due congetture si offrono alla mia mente, ma io lo ripeto, proponendole modestamente non pretendo punto risolvere il dubbio. Si potrebbe credere che il pittore, impacciato dallo spazio ristretto, su cui lavorano gli artisti da lui posti in iscena, abbia stimato più comodo il mostrarli intenti a lavorare intorno alle linee ed agli ornati, bastando forse per i suoi contemporanei quest'azione sola a far comprendere, che coloro, i quali pingevano gli ornati dei vasi erano altresì gli autori delle scene figurate. Ma si potrebbe anche pensare, che, finita la parte ornamentale, i vasi col vuoto deputato alle figure fossero passati ad artisti d'un ordine superiore, che poi sopra vi disegnavano le varie scene, e quindi col nero ne tracciavano le interne linee e i contorni. In tal guisa il nostro monumento ci sforzerebbe a riconoscere nella

[1] Plin. *Hist. Nat.* XXVIII 71 e IX 69.

pittura ceramica due ordini di pittori; uno solamente dedicato alla parte decorativa, che chiamar potremmo « ornamentista », l'altro che si occupava delle rappresentazioni figurate, a cui converrebbe il nome di « figurista ». Questa distinzione è autorizzata dall' uso costantemente invalso nell' arte fino ai nostri giorni; ma siamo noi autorizzati a stabilirla per i pittori vasculari dell' antichità in grazia della sola circostanza espressa nel nostro monumento? A tutto ciò io non oso rispondere, sperando per altro che persone il facciano più competenti di me, e che Ella sovra tutti ne dica qualche cosa.

Chiuderò intanto queste brevi parole con l'osservare ch'è di grande importanza archeologica la figura della donzella, che sul nostro vaso si mostra intenta a dipingere. Io, è vero, nell' indagare il concetto artistico di tutta la scena ho riconosciuto che si è voluta mostrare la prevalenza del sesso maschile sul muliebre nell' arte della pittura: ma ciò non toglie che il nostro monumento non riempia una lacuna istorica, e non ci dica chiaramente e che le donne solessero promiscuamente cogli uomini frequentare queste officine o scuole di artisti, e che le medesime, al pari degli uomini, si occupassero in siffatti lavori. Del resto l' antichità ci ha lasciato qualche esempio di donne che acquistaron nome nell' arte del dipingere; delle quali alcune furono alunne del proprio padre, pittore anch' esso, alcune ebbero a maestri dei pittori non congiunti ad esse per sangue, ed altre crearono dei discepoli, lo che torna a maggior loro onore: e sarò contento di citare ad esempio Timarete figliuola di Micone il minore, Irene figlia di Cratino, Calipso, Alcistene, Aristarete, Lala Cizicena ed Olimpias, tutte ricordate da Plinio nel medesimo luogo [1].

[1] Plin. *Hist. Nat.* XXXV 11.

Or non mi resta, mio pregevole amico e signore, che ringraziarla dell' onore che mi ha fatto permettendomi d' indirizzarle questa lettera intorno alla pubblicazione del vaso Caputi: e quand' essa nulla contenga d' importante per la scienza, sarà sempre una pubblica testimonianza della stima ch' io le professo, e dell' omaggio che rendo alla sua dottrina.

G. Jatta.

P. S. Se rari sono gli esempî di donne, che esercitavano quella specie di pittura, in cui si trovavano a competere coi maestri più famigerati dell' antichità, parmi d' altronde che possa esser lecito il credere che quegli esempî poi fossero più abbondanti fra un ordine inferiore di artisti, come i pittori vasarî. Or io accetterei volentieri, a proposito del nostro monumento, la opinione di chi, modificando quella da me precedentemente proposta nello spiegare il concetto della scena, volesse piuttosto veder nella donzella del vaso Caputiano la direttrice della scuola di pittura; la cui valentìa verrebbe simbolicamente dimostrata per lo intervento di Minerva Ergane e di Nike, che ne premiano gli alunni. Questo pensiero, che da principio non m' era venuto in mente, è nato in me dopo aver conosciuta la intera autopsia della tomba, da cui è venuto fuori il nostro monumento. Essa apparteneva a una donna, e di ciò fanno pruova aghi crinali, orecchini, fibule di argento, e preziosi lavori in ambra nella medesima rinvenuti. Un vaso seppellito con la donna (che fu probabilmente la stessa che vien ritratta in esso) non potè certamente servire ad indicarne la inferiorità nell' arte; laonde la cennata circostanza, mentre viene forse a rivelarci la destinazione del vaso in discorso,

mi ha consigliato ancora ad aggiungere questa postilla per rettificare ciò che, prima di conoscerla, aveva creduto dire intorno al concetto della scena che in esso si rappresenta.

Ruvo 22 Marzo 1876.

G. Jatta.

LA CADUTA DI MIRTILO.

(Mon. dell' Inst. vol. X tav. XXV).

Il bel vaso, le cui pitture vengono pubblicate nella tav. XXV de' nostri Monumenti, fu trovato nell' anno scorso in una tomba così detta greca [1], situata nel bel mezzo della necropoli dell' antica Capua. Esso è d' un valore non comune tanto per la maniera libera e nobile del disegno, propria a molti vasi di provenienza capuana, i quali toccano il punto dello sviluppo libero senza oltrepassarlo a guisa di molti vasi pugliesi, quanto per la singolarità della favola che vi è rappresentata, il perchè sembrami degno d' essere riprodotto con quell' ornato di vividi colori, che per la loro ottima conservazione rendono l' originale un monumento assai bello.

Le due figure sul carro, l' uomo vestito con ricco abito frigio e corazza bianca, la donna con mantello svolazzante e sulla testa un' alta corona, serrati l' una all' altro, di modo che la mano sin. dell' uomo è messa sopra l' omero sin. della donna, mentre questa col braccio sin. stringe il di lui corpo, non possono essere

[1] A Capua questo genere di tombe appartiene alla seconda metà del quarto secolo ed alla prima del terzo in circa.

altri che Pelope ed Ippodamia. Vi mancano le iscrizioni, è vero, la cui presenza peraltro ci sorprenderebbe su questo genere di vasi, i cui pittori, lavoranti sotto l'impressione del teatro, cercarono di rendere perspicua allo spettatore l'azione non tanto per mezzo di iscrizioni, come si facea un secolo prima, quanto per l'insieme della composizione e degli aggruppamenti, aggiugnendovi qualche volta anche delle figure come quella che sul nostro vaso si vede seduta in aria al dissopra del carro, alata, con de' serpenti nella chioma, colla spada imbrandita verso quella coppia e guardandola ad occhi aperti, minaccianti prossima sventura contro coloro che offendono i diritti divini o umani. Serve dunque questa figura per ravvivare la riflessione dello spettatore e dirigger i suoi pensieri al di là di quello che si vede rappresentato. Nel nostro vaso il significato di essa ci vien chiarito dalla figura del giovane che cade dal carro, e che non può essere altri che Mirtilo, l'infedele auriga di Enomao.

È la prima volta che si vede rappresentato da un artista antico questo fatto, il quale potrebbe dirsi l'ultima scena nel primo atto di quel gran dramma de' Pelopidi, variato e rinnovato da' poeti tragici d'amendue le lingue. Pelope prese Mirtilo per compagno, quando tornò in patria varcando il mare con i cavalli donatigli da Nettuno, perchè potesse mettersi in salvo e ricevere da Pelope il premio del tradimento fatto ad Enomao; ma arrivato il carro in alto mare Pelope ve lo precipitò per sottrarsi alle pretese del molesto complice, e così si verificò l'esecrazione scagliata contro lui dal moribondo Enomao. Poi verificossi per Pelope e per la sua casa la maledizione che gli scagliò Mirtilo prima di morire: poichè Mercurio, padre di Mirtilo, fa nascere il fatale agnello d'oro, il cui possesso è indispensabile

a chi vuol divenire re di Micene. Onde s'accese la contesa frai figli di Pelope, Atreo e Tieste: ed ecco il principio de' famigerati orrori nella casa de' Pelopidi.

Sofocle (*El.* 504 sgg.) è il primo, che dalla caduta di Mirtilo deriva l'infortunio de' Pelopidi, e il primo pure, che ce la racconta. Segue più estesamente Euripide *Or.* 986 sgg. Esisteva anche una tragedia *Enomao* de' due poeti: ma dai frammenti non si rileva con certezza, se, e in qual modo, vi fosse menzionata la caduta di Mirtilo, nè i frammenti dell' *Enomao* di Accio ci danno degli schiarimenti in proposito. Di là in poi quella caduta viene considerata dai poeti come punizione per avere egli tradito Enomao (Ovid. *Ib.* 363 sg. Sen. *Thyest.* 139), e come primordio de' disastri nella casa de' Pelopidi (vd. p. es. Paus. II 18, 2. V 1, 17).

Era naturale che la fantasia cercasse di immaginare le ragioni, per cui Mirtilo da Pelope venisse precipitato nel mare. La più semplice ci vien raccontata da Igino (fab. 84): *Pelops cum Hippodamia et Myrtilo domum victor cum rediret, cogitavit sibi opprobrium futurum, et Myrtilo fidem praestare noluit, eumque in mare praecipitavit.* Quel *fidem praestare noluit* spetta alla promessa di cedergli la metà del regno di Enomao. Ma altri ci indicano de' motivi diversi: il primo è Ferecide presso la scoliasta di Sofocle *El.* 504: Πέλοψ *νικήσας τὸν ἀγῶνα καὶ λαβὼν τὴν Ἱπποδάμειαν ὑπέστρεφεν ἐπὶ τὴν* Πελοπόννησον *μετὰ τῶν ὑποπτέρων ἵππων καὶ τοῦ* Μυρτίλου, *καθ' ὁδὸν δὲ καταλαβὼν αὐτὸν προιόντα πρὸς τὸ φιλῆσαι αὐτὴν ἔρριψεν εἰς θάλασσαν.* Da questo bacio in poi si svilupparono diverse versioni di tendenza analoga; vediamo perfino delle relazioni reciproche fra lui ed Ippodamia, neppur vi manca un tradimento operato da lei verso Mirtilo che non volle soddisfare alle sue brame: vd. i passi relativi presso Ritschl *opusc.* I 806

e Ribbeck *roemische Tragoedie* 435, ai quali si aggiunga qualche verso d' un poema latino del codice Salmasiano (presso Riese *A. L.* 11).

Secondo la tradizione volgare Mirtilo viene gettato dal carro [1] tirato dai cavalli divini sopra il mare, vicino all' isola di Eubea, e precisamente alla punta meridionale, dando nome al mare Mirtoo; il qual nome però secondo Plinio (*N. H.* IV 11, 57) provenne dall' isoletta di Myrto, situata in faccia di Geraistos. [2] La sola cosa che mi pare certa si è, che la localizzazione della caduta in quel mare e presso quell' isola è stata cagionata unicamente dalla concordanza frai nomi di Mirtilo, dell' isola Mirto e di quel mare (*πέλαγος τὸ Μυρτῷον-ἀρχόμενόν τε ἀπὸ Εὐβοίας, καὶ παρ' Ἑλένην ἔρημον νῆσον καθῆκον εἰς τὸ Αἰγαῖον*; così lo definisce Pausania).

Anche sul nostro vaso il mare si vede indicato per mezzo del delfino, nella stessa maniera che la spiaggia si trova significata dal pittore del vaso di Arezzo pubblicato *Mon. d' Inst.* VIII 3 (Kekulé *Ann.* 1864 p. 89 sg.), oppure di quello pubbl. *Mon.* II 32. Sarebbe arrischiato però di voler spiegare per espressione della località quelle onde che formano il margine inferiore del quadro. Mirtilo stesso si vede figurato come giovane imberbe; straordinaria per lui come auriga è la sua nudità: perchè sempre è vestito, benchè in modo variato, sia che si trovi a lato di Enomao sul carro, ossia che stiano a sagrificare prima della gara. Porta p. es. quel chitone lungo, proprio agli aurighi, su

[1] La favola che venisse buttato fuori d' una nave non ha altro fondamento che l' euemerismo di Pausania (VIII 14, 7); alla spiaggia lo fa condurre ed ivi annegare Nicolao Damasceno, sforzandosi anch' egli di spiegare istoricamente le favole de' poeti.

[2] Vd. Baumeister, *topographische Skizze der Insel Euboea* 67 not. 88; a torto la chiama Kyrnos il Bursian, *Geogr. von Griechenl.* II 436 not.

quel vaso d'Arezzo, felicemente riconosciuto dal Gamurrini come compagno di quello che già si ammira ne' nostri *Monumenti* VIII tav. 3, e pubblicato dal medesimo negli *Ann.* 1874 tav. d'agg. HI. Un altro esempio dello stesso abito ci esibisce il notissimo vaso napoletano 2200. Portando la semplice clamide si vede sui vasi di Napoli 3222. 3227. 3256, di Londra 1429 e 1434; ma vestito d'abiti ricchi alla frigia si mostra sul vaso napoletano già della collezione Santangelo 697, sul vaso ruvese d'Archemoro (Napoli 3255) e sulla patera di Canosa pubblicata dal Minervini *Monumenti inediti di Barone* tav. 6. Quel costume frigio non si può mettere in accordo con la volgar favola, secondo la quale Mirtilo era auriga di Enomao già prima dell'arrivo di Pelope, e quest'ultimo gli persuase a rompere la fede al suo antico signore, ma ci fa sospettare relazioni più intime fra Pelope e Mirtilo prima della gara sulle sponde dell'Alfeo. Dobbiamo supporre, cioè, che Mirtilo fosse sorpreso dalla morte, quando insieme con Pelope tornò nella patria loro comune [1]. Non voglio stendermi sull'origine del nome di Mirtilo, il quale da se stesso fa la testimonianza la più fedele della sua provenienza frigia, per paragonare piuttosto una favola di Lesbo, secondo la quale Pelope aveva un auriga chiamato Killos, che subì una morte repentina cadendo nel mare, mentre lo traversava nel carro con Pelope; quest'ultimo poi, addolorato assai, gli avrebbe fatto de' funerali solenni e dopo, ammonito da una visione notturna, innalzato un sacrario ad Apolline Killeo vicino al gran tumulo eretto sopra la tomba;

[1] Non voglio entrare nelle questioni di mitologia più alta; merita però di esser notata la somiglianza di carattere fra Pelope e lo scaltro « figlio di Mercurio »; cf. le belle osservazioni del Dilthey, *arch. Ztg.* VIII (1876) p. 69 not. 28.

e vi era chi mettesse in relazione con questa favola anche la fondazione della città di Killa (v. Teopompo presso lo scol. *Il.* A 38 e Strabone 613). Evidente è, che un giorno fu identico il mito di Lesbo con quell'altro trattato dai tragici e rappresentato dal nostro pittore, nè deve in ciò recarci maraviglia che gli storici secondo il loro sistema razionalizzante fanno cadere Killo, allorquando andando in Grecia Pelope varcò il mare; ciò che fecero per evitare la collisione col mito volgare. Pur troppo non mancano gli esempî di quelle combinazioni di miti contrastanti fra di loro, inventate dagli storici in favore della continuità de'loro racconti mitologici.

Da tutto ciò parmi rilevarsi il fatto, che la favola della caduta di Mirtilo nel mare sia bene antica assai, ma nella sua origine aliena ai miti di Pelope, come si narravano nella Grecia propriamente detta ed in ispecie ad Olimpia. Ed è più che probabile ch'essa debba soltanto ai tragici la sua popolarità presso tutti i Greci; ciò che ci vien confermato dalle riflessioni seguenti. Nella seconda metà del quinto secolo non era ancora diventata tanto popolare, che un artista, rappresentando le favole di Pelope, non potesse fare a meno di averne riguardo: perocchè Peonio di Mende, quando fece le statue pel frontone orientale del tempio di Giove in Olimpia, diede a Pelope un auriga; ciò che forse non avrebbe fatto, se Pelope dopo la gara doveva prendere nel suo carro anche l'auriga di Enomao. Vero è, che la relazione di Pausania e le sue spiegazioni dei frontoni del gran tempio d'Olimpia (V 10, 6 cf. Welcker *AD* I 181 seg.) ci fanno desiderare quale supplemento la vista di que' Monumenti che or ora ci promette il suolo felice dell'antica Olimpia; intanto pare certo, che Mirtilo come auriga di Enomao avesse il suo posto

avanti il carro di esso, mentre dall'altra parte, separato dal gruppo di Enomao per mezzo del simulacro di Giove, si vedeva Pelope col suo carro ed il suo auriga: *τῷ δὲ ἀνδρὶ ὃς ἡνιοχεῖ τῷ Πέλοπι λόγῳ μὲν τῷ Τροιζηνίων ἐστὶν ὄνομα Σφαῖρος, ὁ δὲ ἐξηγητὴς ἔφασκεν ὁ ἐν Ὀλυμπίᾳ Κίλλαν εἶναι.* E con tale fatto va d'accordo che prima di Sofocle non si trovi alcuno che abbia cercato l'origine di quella esecrazione, così fatale per la casa de' Pelopidi, nella caduta di Mirtilo. Presso Eschilo p. es. la *πρώταρχος ἄτη*, la cui promotrice assidua è l'Erinys, è l'omicidio e la dira cena di Tieste (*Ag.* 1054-1065. *Choeph.* 1065 Herm.) e la seduzione di Aerope da lui commessa (*Ag.* 1150-1156. 1201. 1469-1472). E ben tardi incontriamo la figura stessa di Mirtilo nei miti di Pelope. Il *δαίμων Ταράξιππος*, confuso poi coll'asiatico Mirtilo, fu quello, secondo che si credeva in Olimpia, che spaventò i cavalli di Enomao; oppure ne fu cagione una certa magia, data a Pelope da Anfione o da Orfeo (Paus. VI 20, 15 sgg.). Peranco su parecchi vasi dello stile piuttosto tardo [1] una figura femminile, un demone certo, di cui però non possiamo fissare la qualità, come Erinys o Lyssa o Apate, si porta all'incontro del carro d'Enomao e ne spaurisce i cavalli (Mus. naz. 3256 [2], coll. Santangelo 697 [3]; cf. Dilthey, *arch. Ztg.* VI (1874) p. 88, 4; Koerte,

[1] Ad un'epoca relativamente tarda appartengono tutti i monumenti che ci presentano i miti di Pelope, nè havvi alcuno che possa mettersi in confronto con la poesia epica o lirica: vd. Helbig *Unters. üb. d. camp. Wandm.* p. 175.

[2] Ove sarà piuttosto un *kentron* quel bastone nella mano di Pelope chiamato scettro dallo Heydemann (cf. 2196 A). L'Erinys tiene due fiaccole, una in ogni mano.

[3] Bisogna però osservare, che la descrizione datane dallo Heydemann è scorretta in due punti: egli dice che la rota sinistra sta per staccarsi dall'asse: ma ciò non è vero, perchè sta fermata benissimo dal mozzo, sebbene sia disegnata in una maniera un po' obli-

Personificationen in der späteren Vasenmalerei p. 34). Adombrati sono i cavalli anche sul vaso d'Arezzo pubblicato *Ann.* 1874 tav. d'agg. HI, ed è questo spavento che cagiona la caduta d'Enomao, mancando su questo vaso, come sui due citati di Napoli, qualunque indizio d'un tradimento commesso da Mirtilo; e similmente manca quella figura appunto dove vien indicato il tradimento, p. es. Mus. naz. 3255 [1]. Queste due rappresentanze si escludono l'una l'altra nello stesso modo come quella del tradimento ed i destrieri alati donati a Pelope da Nettuno secondo Pindaro *Ol.* I 87, 1, ove nessuna traccia si trova del tradimento. Vero è che era nell'interesse di Pindaro d'idealizzare la figura di Pelope; ma anche la cassa di Cipselo, la quale va d'accordo con Pindaro, ci fa vedere solamente come segue: *Οἰνόμαος διώκων Πέλοπά ἐστιν ἔχοντα Ἱπποδάμειαν· ἑκατέρῳ μὲν δὴ δύο αὐτῶν εἰσὶν ἵπποι, τοῖς δὲ τοῦ Πέλοπός ἐστι πεφυκότα καὶ πτερά.* Quei cavalli alati escludono il tradimento (cf. Welcker, *Gr. Trag.* I p. 257, O. Jahn, *Arch. Aufs.* p. 6, 7; Kekulé, *Ann.* 1864 p. 85).

Il mito dell'aiuto divino, sia per mezzo de' cavalli alati, ossia da una forza demonica prestato a Pelope, sembra dunque essere stato il più volgare ne' tempi anteriori. Inoltre dove per la prima volta il nome di Pelope favorito degli iddii appare connesso col Pelo-

qua. Poi è falsa anche la sua asserzione, esser Mirtilo già disceso dal carro col sinistro piede; se stasse per lasciar il carro, metterebbe il piede addietro, come lo fanno p. es. gli ἀποβάται nelle metope del Partenone, ma non avanti l'asse e la rota: fece un semplice sbaglio il disegnatore, volendolo far stare col piede poggiato sull'asse.

[1] Non capisco però come lo Heydemann potè osservare l'assenza del mozzo alla rota (not. 4), essendovi una frattura del vaso ingrassata da un colore nero fortissimo; nè voglio tacere che già dal Minervini (*Bull. nap.* a. s. VI 1848 p. 65) fu osservato benissimo, che quella asta non la tiene Ippodamia, ma Pelope stesso, abbracciante la sposa col braccio medesimo.

ponneso e con la casa de' Pelopidi, cioè nel catalogo omerico *Il.* B 101, manca qualunque indizio d'uno sleale procedere di Pelope divenuto padrone dello scettro di Enomao, anzi il racconto, che Mercurio, padre di Mirtilo, abbia rimesso lo scettro, datogli da Giove, a Pelope, il quale poi lo consegnò nelle mani di Atreo, e desso pacificamente in quelle di Tieste (cf. Aristonic. ad *Il.* B 107), esclude ogni idea di quella maledizione pronunciata da Mirtilo moribondo, la cui conseguenza era la nascita dell'agnello d'oro; nè si combina bene la caduta di Mirtilo, quando ritornarono sopra il mare, col regno di Pelope nel Peloponneso e colla derivazione da lui della casa reale di Micene, divenuta volgare sin dal sudetto passo omerico specialmente presso gli storici (vedi p. es. Erodoto VII 8, 11. Thuc. I 9). Onde si capisce come non appaiono il ritorno di Pelope e la caduta di Mirtilo nel racconto, peraltro buono, di Diodoro IV 73, e vengono combinati col regno peloponnesiaco presso i mitografi in maniera la più assurda (cf. p. es. Igin. *fab.* 84). Al contrario ai poeti, principalmente ai tragici, non poteva sembrar più adatta altra favola per sviluppar la dottrina del fato sempre crescente, generato dal delitto e dalla esecrazione; non poteva trovarsi una conclusione più conveniente ad un *Enomao*, al quale seguivano de' *Pelopidi*, che il racconto di tali fatti.

Sofocle ed Euripide hanno tirata fuori dal buio disordinato de' miti locali la favola della caduta di Mirtilo, perchè servisse come prologo ai grandi drammi, ne' quali toccavano i cuori degli spettatori facendo loro vedere tutte le disgrazie de' Pelopidi. Sono dessi, o forse un loro successore, ai quali deve la sua idea il nostro pittore.

F. von Duhn

IL MITO DI PELIA SU VASO CORNETANO

(tav. d'agg. F.)

La pittura vascolare che qui vien pubblicata per la prima volta, adorna un cratere a figure rosse della collezione Bruschi in Corneto, il quale già è stato descritto dal Brunn (*Bull. dell' Inst.* 1859 p. 133) e dall' Helbig (*Bull.* 1869 p. 171). Il soggetto è senza dubbio quello accennato dall' iscrizione [1], vale a dire Pelia messo a cuocere dalle sue figliuole. Il vecchio Pelia è in atto di camminar da d. a sin., indossa una lunga sottoveste, ed ha il mantello gettato sulla spalla sin. L' estremo lembo di questo è rialzato sul braccio sin. proteso, mentre il d., rivolto pel medesimo verso, s' appoggia ad una gruccia, e viene afferrato da una Peliade. Lo sguardo fissato vagamente innanzi, il passo vacillante, le mani brancolanti caratterizzano egregiamente il vecchio sfinito e decrepito. La Peliade che lo conduce, avanzandosi verso sin., si volge indietro come per fargli coraggio. Essa ha in mano una spada e dirimpetto a lei sta un' altra Peliade, la quale tiene ambedue le braccia alquanto sollevate, il sin. colla mano rivolta in alto, il d. colla mano in giù: atteggiamento che vivamente esprime l' interna commozione in lei destata dall' impresa a cui s' accinge. Quel che resta del nome dell'una Peliade (ΑLΚ· ·PΑ) e che non può interpretarsi se non per 'Αλκάνδρα [2], non s' accorda a dir vero con nessuno dei nomi delle Peliadi, quali abbiamo per tradizione ('Αστερόπεια, 'Αντινόη, Πεισιδίκη,

[1] ΓΕLIΑΣ.

[2] cf. Om. *Od.* IV 126 'Αλκάνδρη.

Πελόπεια, Ἱπποθόη, Ἄλκηστις, Medusa, Ἀμφινόμη, Εὐάδνη). Dell' altro nome non resta altro che un' A.

Le forme delle lettere sono anteeuclidee, vacillanti tra il tipo più antico e il più recente, dacchè accanto all' A$ e P, apparisce anche l' E.

Ciò che dà un pregio del tutto speciale alla presente rappresentazione, si è l'eccellenza del disegno che mediante poche linee giunge a caratterizzar nettamente ciascuna delle persone e delle azioni che vi sono effigiate.

Or come dobbiamo immaginarci il contegno di Pelia? Il suo atteggiamento sbigottito devesi attribuire al timore in lui cagionato dalla prova rischiosa a cui spontaneamente assoggettavasi, ovvero è da riguardarsi come l' espressione del contrasto ch' egli fa all' operazione a cui le figliuole vogliono obbligarlo? Sarà più facile risolvere tale questione, quando avremo stabilito un confronto con un' altra rappresentazione della medesima leggenda, la quale riproduce esattamente le figure qui esistenti e perfino la loro situazione, ed è nel resto, e non solamente in questa scena, più ricca di figure, e contiene per di più altre due scene che servono a completare la leggenda. Intendiamo parlare della tazza gregoriana (*Mus. Greg.* I 82, 1; *Arch. Ztg.* 1846 t. 40 p. 249 sgg. cf. Pyl, *de Medeae fabula* p. 57). Con queste rappresentazioni vascolari assai strettamente s' accordano nelle singole scene le due pitture murali, l' una delle quali è presso Helbig: *Wandgemälde* 1261b, Atlante t. XIX, l' altra nell' *Arch. Ztg.* VII t. 13, p. 134 sgg. Malgrado alcune discordanze in certi particolari, si ravvisa tuttavia nelle accennate rappresentazioni il ricomparir di certi concetti in modo da rendere indubitata la relazione che le connetta. Dove le diverse scene sono rappresentate con la maggior

chiarezza, sì è nella tazza gregoriana. Nell'interno: Medea accolta da Pelia; nell'esterno: *a*, l'ariete condotto alla caldaia; *b*, Pelia condotto alla caldaia; *c*, accompagnamento di Pelia. Queste due scene paiono potersi facilmente collegare in una sola, come appunto è avvenuto, se non isbaglio, nella pittura murale pompeiana, che presenta queste due soltanto; pur tuttavia questo collegamento è reso impossibile da una quantità di contradizioni che ne verrebbero a risultare nella tazza gregoriana. Non solamente l'espressione di spavento in Pelia riuscirebbe ingiustificata trattandosi di un puro esperimento, ma anche ne verrebbe straordinariamente accresciuto il numero delle Peliadi. Oltre di che parendo evidente che in tutte e due le scene debba riconoscersi Medea (la donna dietro Pelia e quella con l'ariete nella seconda scena), ne risulterebbero i seguenti episodî dell'azione: arrivo di Medea, preparativi pel ringiovanimento dell'ariete (se debba immaginarsi che anche Pelia vi prenda parte, non può naturalmente affermarsi) e i preparativi pel ringiovanimento di Pelia. Lo stretto legame che unisce le due scene nella pittura murale pompeiana e il fatto che stando alla tradizione letteraria Pelia è sorpreso durante il sonno, non già trascinato per forza, inducono a ritenere che il ringiovanimento di lui sia avvenuto per sua volontà. È caratteristica per le addotte rappresentazioni la maniera psicologica e patetica di trattare il soggetto che specialmente si rileva nel nostro vaso. Le Peliadi qui non operano d'accordo quasi un solo individuo, come ciò avviene in più antiche pitture vascolari, ma ciascuna è individualmente caratterizzata. Questo fatto come altresì la divisione in scene trova la spiegazione la più agevole ammettendo che il soggetto sia stato tolto da una tragedia. Una versione

della leggenda nel senso che Pelia stesso acconsenta ad esser posto a cuocere, apparisce nella letteratura per la prima volta presso Varrone. Nel Marcipor dove, secondo la probabile congettura di Riese [1], Varrone narrava ad un servo la favola di Pelia per mostrargli la vanità di tutti gli sforzi umani, si trovò il passo seguente: *(Peliam) Mede [ ] et permisisse ut se vel vivum degluberet dummodo redderet puellum*. Nulla di meno la pittura vascolare a figure nere del Museo britannico n. 545 (Gerhard *A. V.* III 157, 1) prova che sin da tempi molto più antichi correva una siffatta versione della leggenda, trovandosi quivi Pelia presente alla cottura dell'ariete. C'è ancora un altro gruppo di rappresentazioni Peliadiche che pel contrasto nell'atteggiamento e nell'espressione del volto con cui son raffigurate le diverse Peliadi, va riferito alla tragedia. V'appartiene il noto rilievo (cf. Boettiger *Amalthea* p. 161 t. IV; *Beschr. d. St. Rom* III 3. p. 183 sgg.; Benndorf-Schoene *die Bildw. d. Later. Mus.* n. 92. p. 63; Friederichs *Bausteine* p. 280) e il vaso dipinto di Hamilton (Tischbein, *Vaseng* I 7; Boettiger *Amalthea* t. IV; cf. p. 161 sgg. Millin *Gal. myth.* CXVI, 425; Boettiger *Vaseng*. p. 167 sgg. Pyl p. 59). Tra le due classi che mostrano l'influenza della tragedia, esiste tuttavia per rispetto all'azione una notevole differenza. Nel gruppo di cui si è trattato prima, le Peliadi agiscono dietro ordine del padre, nell'altro ad insaputa di lui,

[1] *Sat. Menipp. Varronis rell.* p. 162 fragm. VII-X. Questo racconto s'accorda perfettamente con Diodoro, pertanto io credo che nelle parole: *Dixe regi Medeam advectam per aëra in reda anguibus*, *Medea* sia il soggetto di *dixe* e che per soggetto di *advectam* sia da supplire *Hecaten*. Le parole seguenti *Mede* [ ] *et permisisse* a mio parere debbono completarsi così: *Medeas credidisse et permisisse*.

come appare dall' esitazione di una di esse [1]. Or la leggenda fu infatti due volte trattata dai tragici: una volta da Sofocle nei Ῥιζοτόμοι o Πελίας, l' altra da Euripide nelle Πελιάδες [2]. Non è possibile formarci un concetto esatto della differenza che correva tra le due tragedie, ma per quel che si riferisce alla favola euripidea, rimane fermo, secondo la notizia di Mosè di Corene, almeno questo fatto che essa non può in alcun modo essere il fondamento delle rappresentazioni a cui appartiene il nostro vaso dipinto, dacchè presso Euripide Medea persuade soltanto le figliuole, non già Pelia stesso.

[1] Gerhard ravvisa la medesima esitazione nella figura con patera la quale fa parte della seconda scena nella tazza gregoriana, ma ciò mal s' accorderebbe col partecipar che fa Pelia, all' azione; piuttosto devesi in quel gesto della Peliade riconoscere l' espressione di un comando rivolto alle sorelle tra le quali essa è segnalata anche per l' esteriore. Che poi essa non si rifiuti, come Alcesti, di prender parte al fatto, lo prova incontrastabilmente la patera che tiene in mano.

[2] Le versioni della leggenda che ci son conservate presso Ovidio, Apollodoro (cf. Zenob. IV 92; Tzetzes *ad Lycophr*. 1315), Igino, Diodoro, non bastano ad una ricostruzione delle tragedie perdute. Al primo sguardo saremmo inclinati a riguardar la narrazione d' Igino come attinta da Euripide, ma vi sono ancora parecchie ragioni che inducono a ravvisare la favola euripidea in Apollodoro ed Ovidio, i quali non differiscono notevolmente tra loro. Tutto il racconto di Ovidio è condotto come un dialogo tragico (cf. Ov. VII 348 *plura locuturo cum verbis guttura Colchis abstulit* col frammento di Euripide 613. D. φθείρου· τὸ γὰρ δρᾶν οὐκ ἔχων λόγους ἔχεις). Ovidio però si riconnetterebbe ad Euripide mediante un intermediario che sarebbe probabilmente Nicandro, a favor del quale sta la circostanza che non solamente era espressa una trasformazione, ma questa era tale da potere sfoggiarvi gran conoscenza di botanica. Il racconto d' Apollodoro al contrario parrebbe non essere altro che l' argomento della favola euripidea, tanto più che anche nel racconto del soggiorno di Medea a Corinto s'accorda perfin nelle parole coll'*argumentum Euripideum*. Che poi Diodoro non segua Euripide, risulta da questo che presso lui Medea persuade anche Pelia, il che ella non faceva nella tragedia euripidea. Alle medesime conclusioni giunge Robert, *Arch. Ztg*. VII p. 131, ma le ragioni su cui egli si fonda, non mi paiono a dir vero molto salde.

Pertanto ci è forza riconoscere in questo tipo la versione di Sofocle. Con ciò s' accorda il fatto che la tragedia di Sofocle è intitolata Πελίας, quella d' Euripide Πελιάδες, giacchè se l' accennata ipotesi è giusta, nella tragedia di Sofocle la parte principale sarebbe sostenuta da Pelia, in quella di Euripide dalle sue figliuole. Si è già accennato di sopra, come esistesse un' altra versione, secondo la quale Pelia volontariamente si assoggettò ad esser posto a cuocere. Or se si rifletta inoltre che Esiodo non conosce un delitto commesso da Medea, e che questo apparisce chiaramente espresso per la prima volta presso Ferecide (*schol. ad Pind. Pyth.* IV 133; cf. Pind. *Pyth.* IV 71= (125) e 250 = (455), dove peraltro non può nemmeno decidersi se l' operazione dell' immaginato ringiovanimento si compia con o senza il consenso di Pelia, ne risulta molto probabile l' opinione che soltanto in tempi posteriori si siano rappresentate le Peliadi come operanti ad insaputa del padre collo scopo di accrescere il *pathos*. Così Sofocle si sarebbe attenuto alla versione più antica, il che s'accorda perfettamente col suo modo di comporre; laddove il cangiamento introdotto da Euripide spiegasi assai naturalmente colla maniera propria di quest' autore. Infatti se le Peliadi non avessero fatto altro che ubbidire al padre, esse non avrebbero alcuna colpa; quando per contrario esse sole compiano l' impresa, esse sole ne sono anche responsabili, e porgono in tal guisa migliore occasione a mettere in evidenza il contrasto degli affetti.

A. Schultz.

IL RATTO DI GANIMEDE SU VASI DIPINTI

(Tavv. d'agg. A. B. C).

I vasi col ratto di Ganimede sono stati raccolti ultimamente dal ch. Overbeck nella sua grande opera *Griechische Kunstmythologie* I p. 516 ss. Non credo superfluo però ritornare sullo stesso argomento approfittando dell'occasione della pubblicazione di un vaso nuovamente scoperto e di altri tre inediti, tanto più che sono in istato di poter aumentare considerevolmente il numero delle pitture registrate dall'Overbeck e di rettificare mediante quelle nuovamente aggiunte alcune asserzioni dello stesso ch. autore.

Comincio con una breve descrizione del vaso chiusino (A) pubblicato sulla tav. d'agg. A. È un balsamario con figure nere su fondo bianco, solo esemplare di questa tecnica (nell'Etruria abbastanza rara secondo lo Jahn, *Einleitung zur Beschreibung d. Vasensammlung König Ludwigs* p. CLXXIII annot. 455, 489-493) che finora è venuta alla luce a Chiusi.

Giove vestito di lungo chitone e di mantello *(himation)*, una benda rossa attorno ai capelli ed un lungo scettro nella destra, ha raggiunto Ganimede e gli pone la sinistra sull'omero. Questo, giovane nudo, i capelli raccolti in una specie di cuffia, corre a destra e spaventato dell'avvicinamento improvviso di Giove ha lasciato fuggire un gallo che teneva fra le mani. A destra di lui sta il vecchio pedagogo nella solita apparenza, il quale rivolge la testa indietro verso Ganimede alzando in segno di profondo terrore la destra. Dall'altra parte la scena è chiusa dalla figura di Amore, il quale volando dietro a Giove lo spinge collo stimolo (κέντρον), men-

tre colla sinistra tiene il vestimento del dio. È munito di lunghe ali e veste una giubba stretta (?) con grembiale e stivali della forma di quei di Mercurio; i capelli come quei di Ganimede sono raccolti in una cuffia ornata di striscia rossa. Una larga striscia dello stesso colore adorna le ali, ed il margine del chitone pure è ornato di varj punti rossi. Presso tutte queste figure, non escluso neanche il gallo, si vedono delle traccie rassomiglianti a lettere greche e che debbono fare l' impressione superficiale di iscrizioni greche.

Gli altri vasi che ho potuto raccogliere – tutti a figure rosse su fondo nero – son questi[1]:

B. *Idria* del museo Gregoriano (*Mus. Greg.* II tav. 14, 2 = *Elite céramogr.* I 18 = Overbeck *Atlas zur Kunstmythologie* tav. VIII 2).

C. *Idria* della già collezione Campana ora a Pietroburgo (Stephani, *Vasensammlung d. kais. Ermitage* n. 1668). Secondo lo St. tutta la figura di Ganimede meno la testa sarebbe di ristauro moderno e lo stesso vaso con ristauro falso sarebbe pubblicato dal Roulez, *Mélanges d'antiquités* ecc. fasc. IV n. 13, ov' è spiegato per colpa del falso ristauro come una scena di congedo. Ora dei vasi Campana un solo, serie XI 2, in quanto alla figura di Giove corrisponde alla descrizione dello Stephani e per conseguenza pare che esso dal Baseggio (il quale ne fornì il lucido a Roulez) sia passato nel museo Campana e che ivi abbia subìto un nuovo e migliore restauro secondo il modello delle altre rappresentanze dello stesso mito in quel museo esistenti (ser. IV–VIII n. 81 e 433).

D. *Anfora* nolana nel museo di Vienna (v. Sacken e Kenner, *die Sammlungen des k. k. Münz – und*

[1] I vasi notati di asterisco mancano presso Overbeck.

Antiken-Kabinettes p. 192 n. 34). La notizia del Welcker nella terza edizione dell'*Handbuch der Archaeologie* di K. O. Müller § 351, 6 p. 522 sopra un vaso del barone Lotzbeck (la cui collezione passò poi al museo di Vienna) pare che sia cagionata dal confondere le notizie prese sul vaso Campana (C) e sul vaso Lotzbeck (D); v. Overbeck l. c. annotazione 206.

*) E. *Anfora* del museo Campana IV–VIII n. 433.

*) F. *Anfora* nel museo del conte Eugenio Faina a Orvieto. Le parti antiche di questo vaso molto ristaurato fanno conoscere con certezza il nostro mito: un uomo barbato con una piccola clamide sulle braccia e che tiene uno scettro ha raggiunto un giovane fuggente, il quale si rivolge indietro verso lui. Del giovane la testa ornata di benda, il collo, ed una parte delle gambe solamente è antica, dallo spazio del quadro risulta che la sinistra stesa innanzi era un po' curvata e teneva probabilmente il gallo, la destra era alzata [1].

*) G. *Cratere* del museo Campana ser. IV–VIII n. 81, tav. d'agg. C, 2 (pubblicato dietro un lucido conservato nell'apparato dell'Istituto).

H. *Lekythos* di Girgenti nel museo di Siracusa descritta dal Benndorf, *Archaeologische Zeitung* 1867 p. 114.

[1] Sopra un altra anfora a f. r. dello stesso museo si vede un giovinetto con cerchio e bastoncino nella sinistra, nella destra stesa innanzi un oggetto non affatto chiaro (potrebbe essere un gallo coperto in parte dalla clamide, ma la relativa parte del vaso è rotta e poi ristaurata); si rivolge ad un persecutore che lo tiene per la mano. Essendo però imberbe quest'ultimo non può essere Giove e si è adoperato soltanto il solito tipo delle rappresentanze della nostra scena per un'altra analoga. A destra del perseguitato è aggiunto un altro giovanetto con clamide che corre nella stessa direzione e stende indietro la destra.

*) I. *Lekythos* nella collez. Novarra a Terranova in Sicilia, « disegno negletto ed in alcune parti sbagliato » Benndorf, *Bull. d. Inst.* 1867 p. 232 n. XX.

K. *Lekythos* nel museo Torrusio a Napoli, Minervini, *Bull. Nap.* V p. 18.

*) L. *Olla* nolana del museo Campana ser. XI, n. 34, tav. d'agg. B (dal lucido posseduto dall'Instituto).

M. *Anfora* di Gnathia pubblicata dal Minervini, *Bull. Nap.* V tav. 2 p. 17 ss. = Overbeck, *Atlas zur Kunstmythologie* tav. VIII, 19.

*) N. *Tazza* veduta dall'Helbig presso il sig. Simmaco Doria a Capua, *Bull. d. Inst.* 1865 p. 163 « di stile recente attico ». Non vi è che la figura di Ganimede sola: « procede a destra rivoltando la testa, un gallo nella sinistra, ed alza la d. quasi per respingere qualcheduno che lo insegue ». Probabilmente la figura di Giove era rappresentata sul vaso compagno.

*) O. *Patera* nella collezione Fenicia a Ruvo, descritta dall'Heydemann, *Bull. d. Inst.* 1868 p. 155 n. 9, pubblicata sulla tav. d'agg. C, 1 secondo il lucido gentilmente comunicatoci dallo Heydemann.

Su tutti questi vasi (fuori l'ultimo) la nostra leggenda è rappresentata in un modo quasi identico. Giove vestito di chitone e di himation (A, B, C) o di himation solo (D, G), o finalmente nudo infuori una piccola clamide sulle spalle (F, I, L, M) e munito dello scettro (manca su L) segue a grandi passi, od ha raggiunto già il giovane amato. Questo, nudo o con una piccola clamide sola sulle spalle o sul braccio (B, D, I, O) si rivolge al persecutore alzando in segno di spavento la mano libera. Nell'altra tiene un gallo (A, D, E, F (?), I, L, O), animale stimatissimo dai giovani greci e regalo frequente dell'amante al giovane amato [1], oppure

[1] O Iahn, *Archaeol. Beitraege* p. 27 s.

si diverte col gioco del cerchio (τρόχος) (H, M). Col cerchio e bastoncino in una mano, e col gallo nell'altra comparisce su B, G e K.

Su tre vasi soli a queste due figure principali accedono delle altre secondarie. Il pittore di L ha aggiunto il pedagogo del giovanetto che stende il braccio destro quasi per difendere l'allievo contro il persecutore. Al canto opposto, dietro a Giove, si vede inoltre una donna anch'essa con vivo gesto di terrore e di spavento che fugge verso la parte d. Sarebbe vano di cercar un nome mitologico per questa figura che invece appartiene alla grande classe di quelle che prive di ogni significato mitologico si aggiungono alla scena rappresentata per il solo motivo di aumentarne la vivacità e di accennare che si tratti di un fatto che desta terrore agli spettatori. Il pittore del vaso chiusino (A) con la figura di Amore ha voluto accennare il motivo che spinge Giove al fatto, cioè l'amore onde è acceso per il bel giovanetto. Nello stesso senso si vede Amore sul vaso di Gnathia (M), ove volando dietro a Giove stende colla sinistra una patera verso Ganimede (con allusione all'uffizio riserbatogli di coppiere degli dei), mentre nella destra tiene un prefericolo. Accedono inoltre due figure: a sinistra Mercurio ed al canto opposto una donna vestita di lungo chitone e di himation, i capelli raccolti da una benda; essa sta coronando Giove per aver vinto questa lotta d'amore, e perciò mi pare più probabile la spiegazione datane dal Welcker (Müller, *Handbuch d. Archaeologie* ediz. terza p. 522) come *Vittoria* (sulla Vittoria senz'ale v. *Annali dell'Inst.* 1845 p. 174 annot.) di quella come Afrodite o Peitho (Minervini l. c.; Overbeck, *Kunstmythol.* I 517; Furtwängler, *Eros in d. Vasenmalerei* p. 30).

È stato dimostrato egregiamente già dallo Jahn (*Archaeol. Beitraege* p. 28 s.; Overbeck l. c. I 517) che i nostri vasi seguano la poesia antichissima che non conosceva ancora quelle circostanze del ratto, che l'aquila di Giove cioè abbia rapito Ganimede, oppure Giove stesso trasformato in aquila, ma si contentava di raccontare semplicemente, che i dei, o Giove l'abbiano rapito, perchè facesse da coppiere agli Olimpici. Il motivo del ratto è sola la esimia e più che umana bellezza del giovanetto, che lo fece degno di stare frai dei; nè l'Iliade XX 232 ss. nè l'hymnus in Venerem v. 202 ss. nè finalmente il frammento della piccola Iliade di Lesches (Welcker, *Ep. Cyclus* II 534 fr. 6) parlano di un amore qualunque di Giove per Ganimede. I vasi A e M dunque aggiungendo Amore si allontanano già dalla tradizione e dalla indole propria della poesia epica. Quel ragionare sui miti, quel domandare il motivo psicologico dei fatti è proprio invece alla tragica poesia, la potente influenza della quale anche nell'arte produsse quel gran cambiamento nell'intendere e rappresentare i miti. Le conseguenze di questa osservazione intorno alla posizione propria del vaso A nella storia della pittura vascolare le trarremo più tardi. Dei vasi B–N tre si debbono chiamare di stile ancora piuttosto rigido (C, F, L), mentre gli altri secondo le pubblicazioni o le notizie date dai descrittori fanno vedere un disegno più o meno bello ed accurato (è probabile che anche E, H, K, sui quali mancano le notizie relative, appartengano allo stesso stile), nessuno però lo stile cosidetto della Magna Grecia. Non vogliamo tralasciar di notare qui che quel tipo di Giove nudo con una sola piccola clamide sulle spalle, che secondo l'Overbeck l. c. p. 38 una sola volta eccezionalmente si trova su un vaso arcaico (quello di

Europa: *Compte rendu de l'ac. de S. Pétersbourg p. l'année* 1866, tav. V 1, 2), frai nostri vasi si vede su L e F, ambedue di carattere piuttosto arcaico; su L (come pure su C) anche la chioma è ordinata in quella maniera propria ai vasi arcaici a f. r.: con lunghi ricci cioè a guisa di spirali. La certa predilezione per il sullodato tipo di Giove (si vede pure su I e M) si spiega forse per la natura del soggetto rappresentato, essendo Giove in rapidissimo movimento, e per la stessa ragione si vede lo stesso tipo sui tre vasi colla gigantomachia lodati dall' Overbeck (l. c. p. 184).

Un interesse particolare fra i nostri vasi richiede A, sì per essere l' unico a figure nere [1] che per alcune particolarità nelle figure, e non possiamo far a meno di esaminarlo un po' più esattamente. Particolare vi è in primo luogo l'azione di Amore. Brandisce, come vedemmo, colla destra il *κέντρον*, spingendo così Giove all' amore di Ganimede ovvero eccitando ancora più la sua passione. La parola *κέντρον* = stimolo, pungolo si adopera non di rado fin dai poeti tragici in un modo simbolico, per dipingere un' impulso forte, che spinge ad un fatto qualunque, ovvero un dolore acerbo simile a quello cagionato dal pungolo [2]. La

[1] Non è l'unico però a f. n. ove si vede la persona di Ganimede, nè lo era quello del museo Torrusio memorato da Minervini (*Bull. Nap.* V, p. 18), come sostiene l'Overbeck (l. c. I p. 515 e annot. 214), dubitando però giustamente di quest'ultimo vaso. Ganimede come coppiere di Giove (munito de' suoi attributi, di scettro e fulmine) comparisce su un vaso a figure nere del museo Campana ser. IV-VIII, n. 781 e sopra un altro della stessa collezione, ora nel museo di Londra n. 564 (= *Mon. d. Inst.* III tav. 44) Ganimede ed Amore sostengono la sedia di Giove.

[2] Eschilo, *Eumen.* v. 427 *ποῦ γὰρ τοσοῦτον κέντρον ὡς μητροκτονεῖν.* Sofocle, *Filottete* v. 1039: *εἰ μή τι κέντρον θεῖον ἦγ' ὑμᾶς ἐμοῦ.* Platone, *rep.* IX p. 573ª *κέντρον πόθου*, e più spesso dagli autori più recenti.

parola derivata κέντημα si trova già presso Eschilo nello stesso senso, allorquando parla dell' azione della dea Lyssa, personificazione della rabbia inviata dai dei (*Framm. delle Xantrie*, n. 165 pr. Dindorf). Euripide primo parla dei κέντρα di Amore (*Hippol.* v. 39) e di Venere (ib. 1305). D' accordo coll' uso della poesia troviamo il κέντρον su *vasi* in mano della dea Lyssa (v. la mia dissert.: *Ueber Personificationen psych. Affecte in d. Vasenmalerei* p. 23 ss.) e — ma raramente — di Amore, il quale una sola volta ne fa uso eccitando l' amore furibondo del Centauro che rapisce dalle nozze la bella Deidamia (*Antiquités du Bosphore Cimmérien* pl. 53, cf. Furtwängler l. c. p. 73).

Ora non solamente quest' attributo appartiene al tempo dell'arte libera, ma la figura di Amore in genere manca affatto su vasi a figure nere veramente arcaici (Furtw. l. c. p. 13), e quei pochi vasi di questa tecnica ove si trova, sono certamente posteriori alla vera epoca della pittura vascolare a figure nere [1]. L' introduzione di Amore e di altre figure di simil carattere invece appartiene, come già è detto, all' arte sviluppata che sta sotto l' influenza della tragedia, come l'arcaica sotto quella della epica poesia. Per conseguenza anche il vaso chiusino sarebbe di epoca molto più recente che non fa credere la sua tecnica. - Esaminiamo ora se un diligente esame stilistico conforta questa conclusione. Il disegno del vaso in parecchie parti è molto

[1] Ciò vale del vaso Duc de Luynes *description de vases peints* pl. XV; oltre la figura di Amore lo prova il carattere del disegno negletto sì, ma nient'affatto arcaico. Il vaso di Berlino 713 non appartiene a questa categoria, non avendo figure dipinte con color nero, ma bensì a soli *contorni* neri. Degli altri citati dal Furtwängler oltre il vaso Luynes XV pure quello del museo di Vienna (*Cat.* I, 2, 70) hanno figure nere su fondo *bianco*, solo quello di Londra (n. 925) ha la solita tecnica di f. nere su fondo rosso.

sbagliato: il braccio sinistro di Giove è troppo lungo e la mano sformata come quella destra di Ganimede. Le ali di Ganimede, invece dal dorso, principiano già dal fianco, e la bocca di Giove è disegnata in un modo da far un' impressione quasi burlesca. Nel giudicare del disegno in generale però bisogna tener conto della tecnica propria del vaso che ha cagionato parecchi difetti, il color nero riportato staccandosi facilmente dalla creta pure riportata del fondo e più facilmente ancora il bianco dei contorni interni riportati sul nero. Così almeno in parte si spiega l'estrema tenuità delle gambe e braccia, ed in altre parti la mancanza de' contorni interni produce l' effetto di una trascuratezza che non è colpa dell' artista. Malgrado i difetti e sbagli accennati il disegno in generale non può chiamarsi rigido nè privo di vita: i vestimenti si accomodano bene alla forma del corpo e le pieghe son fatte con leggerezza. Specialmente la manica di Giove, il suo himation, il grembiale svolazzante di Amore sono disegnati bene e liberamente, libere e vivaci sono pure le mosse delle figure. Certe particolarità però rivelano un carattere puramente arcaico. Il vestiario di Giove, l' acconciatura dei capelli con una tenia attorno e la barba acuta corrispondono perfettamente al tipo di Giove sui vasi a figure nere (Overbeck l. c. p. 33 s). Pure arcaico è quel panno che Amore indossa. La linea bianca che si vede al collo di Amore, fa credere che sia una giubba strettissima con un grembiale attorno ai fianchi; forse anche non c' è che quest' ultimo solo. È questo il solo esempio nella pittura vascolare di Amore con un panno qualunque addosso [1], e anche fra le

[1] Questo si rappresenta generalmente nudo, non di rado — specialmente nei così detti vasi di Magna Grecia — con una piccola clamide sulle braccia o sulle spalle (Furtwängler l. c. p. 75).

opere plastiche un rilievo solo, dei cosidetti melici, di carattere arcaico, fa vedere un Amore con un panno analogo addosso (*Mon. dell' Inst.* I 18), che si trova peraltro spesse volte sui rilievi medesimi (Schöne, *Griechische Reliefs* p. 61 n. 19). Pure su vasi dipinti ritroviamo lo stesso genere di vestiario, ma solamente su vasi arcaici della Grecia[1] e moltissime volte su quelli arcaizzanti dell' Etruria[2], come pure su alcuni a figure rosse di stile rigido della stessa provvenienza[3]. Lo stesso vale degli stivali di Amore[4]. La falsa posizione delle ali pure è arcaica e specialmente propria ai vasi d' Etruria; al carattere de' medesimi corrisponde anche la decorazione delle ali con una larga striscia rossa – come se facessero parte del vestiario e non del corpo stesso –, e finalmente quell' imitazione di iscrizioni greche si trova spessissime volte sui vasi di stile arcaizzante della stessa provvenienza. Il grande interesse del nostro vaso però consiste in ciò che esso si scosta in maniera molto decisa e per doppia ragione dalla schiera dei vasi suddetti. Il disegno invece di quella convenzionale rigidezza, quella troppa diligenza nell' esecu-

[1] Una giubba con grembiale: Heydemann, *Griech. Vasenbilder* tav. VI 1 (Peleo), un grembiale solo ibid. VI 2, 3 (Peleo).

[2] Una gran quantità di esempi presso Gerhard, *Auserlesene Vasenbilder*.

[3] Gerhard l. c. tav. 54 (Apollo), 221, 222 (due demoni alati), 272, 2 (giovane che tiene due cavalli); Catalogo Campana ser. VIII 70 (due Nereidi — lucido dell'Instituto).

[4] Questi stivali con una larga striscia soprappendente dinanzi si trovano su vasi arcaici, ma molto più spesso su quegli arcaizzanti provvenienti dall'Etruria, ove fuori di Mercurio anche molte altre persone e divinità ne sono provviste. Nell'arte libera questa forma non si conosce più, i talari di Mercurio vi son muniti di vere ali e fuori a Perseo si attribuiscono molto raramente ad altre persone, come (per effetto comico ?) una volta ad *Amore*, a Pane (Furtwängler, l. c. p. 74), ad Ercole (?). Minervini, *Monumenti ined. posseд. da R. Barone* tav. XVIII.

zione del dettaglio fa prova degli sforzi dell'artista di imitare la natura stessa (benchè non sia privo di sbagli e forse anche non troppo diligente). Più importa, che anche il soggetto rappresentato è estraneo alla sfera abbastanza stretta dei vasi a f. n., e che nell'indole della rappresentanza si fa vedere l'influenza della tragica poesia. L'artista evidentemente tentava di liberarsi dalla maniera convenzionale dei vasi arcaizzanti a f. n., ma benchè vi sia riuscito in generale, la potenza della tradizione comparisce ancora sì nella figura di Giove, disegnata nella maniera tipica dei vasi a f. nere, che specialmente in quella di Amore. Si vede che essa era insolita all'artista e che per rappresentarla si servì dell'esempio di altre figure alate su vasi a f. n., le quali (di significato diverso) rassomigliano per una o più parti della loro apparenza all'Amore del nostro vaso [1]. In questo modo si spiega forse anche l'acconciatura femminile della testa di Amore e di Ganimede (Amore ha una simile su vasi della decadenza). Per le osservazioni fatte or ora il nostro vaso non può essere anteriore allo stile libero nella pittura vascolare, ossia all'influenza della tragedia su essa. È oramai riconosciuto da tutti, specialmente dopo l'opera del Brunn, *Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei*, che la tecnica a f. nere e quello stile convenzionale e arcaizzante della maggior parte dei vasi dell'Etruria si adoperava per un tempo molto più lungo che non si credeva prima, e contemporaneamente alla pittura a figure rosse. Duolmi però di non poter acconsentire all'opinione del mio venerato maestro che tutti quei vasi appartengano al terzo o secondo secolo

[1] Cf. per esempio: Gerhard, *Flügelgestalten der alten Kunst*, tav. I 6, 7, 8; II 2, 3, 5, 6; III 3, 4, 5, 7.

a. Chr. Mi trovo costretto invece di aderire pienamente alle osservazioni contrarie dell'Helbig fondate sulla classificazione cronologica delle tombe etrusche; la verità di esse mi è stata completamente confermata da ciò che io stesso ho potuto osservare nell'antica Etruria. Il vaso chiusino adunque anche riguardo all'epoca della sua fabbricazione entrerebbe bene nel ciclo degli altri a figure rosse con la stessa favola.

Ci resta da esaminare il solo vaso O, tav. d'agg. C, 1, l'unico finora che rappresenti l'aquila come rapitrice di Ganimede, e la cui descrizione (l. c.) è sfuggita all'Overbeck ed al Furtwängler. Ognuno vede che è separato per un lungo spazio di tempo dai vasi A–N, il disegno estremamente molle e nello stesso tempo trascurato indicando l'epoca della decadenza completa della pittura vascolare.

L'aquila (il suo becco curvato e appuntato non lascia alcun dubbio sulla giustezza di questa denominazione), di grandezza molto inferiore a quella del giovane, sta afferrando Ganimede. Questo, nudo infuori la clamide che involta il braccio sinistro, cerca sottrarsi all'attacco dell'uccello correndo a sinistra e alzando il braccio involtato per difendersi dall'aggressore. Il gesto della destra alzata verso la testa, che probabilmente era rivolta all'aquila, esprime vivo spavento. Di sotto è indicato il suolo mediante varî punti, un ramo ed un fiore, mentre nello spazio vuoto a destra della figura si vedono certi arnesi di ginnastica: una strigile con ampolla ed una palla.

Dobbiamo noi ravvisare nell'aquila Giove stesso trasformato, oppure soltanto l'uccello suo ministro? Il vivo spavento che prova Ganimede non è di certo favorevole alla prima opinione sostenuta dallo Heydemann. Ma ci si oppone anche un altro più forte argomento.

È indubitatamente provato dall'Overbeck (l. c. p. 520 s.) mediante l'interpretazione giusta delle parole di Plinio, quando parla del tanto celebre gruppo di Leochares, che ivi non era rappresentato Giove come rapitore di Ganimede, ma l'animale ministro di esso. Il mito della trasformazione di Giove ed i monumenti che l'illustrano, appartengono invece all'epoca alessandrina, le idee della quale non hanno avuto nessuna o pochissima influenza sulla pittura vascolare.

Finalmente ancora poche parole intorno ad alcuni altri vasi dipinti dichiarati come rappresentanti il nostro mito.

In quanto al frammento di vaso con una testa di cigno e l'iscrizione ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ appresso (Gerhard, *Trinkschalen und Gefaesse des berliner Museums* tav. 22, 4), la relazione di esso colla nostra favola rimane dubbia, giacchè non si può sapere, che cosa Ganimede abbia avuto da fare col cigno (così Stephani *Compte rendu p. l'année* 1863, 96 e Overbeck l. c. I. 519). Di certo non vale niente per provare che il vaso Gerhard l. c. tav. 22, 1 rappresenti il ratto di Ganimede, nè prova più il vaso Laborde *Vases Lamberg* II suppl. 6 = *Elite céramogr*. IV, 54 chiamato in confronto dal Furtwängler l. c. p. 34: il giovane montato sopra un cigno col τρόχος in mano chiamato Ganimede dal F. al parer mio non è altro che un semplice Amore rappresentato senz'ali pel solo motivo di mancanza di spazio: le ali del cigno avrebbero nascosto quelle di Amore, e per lo stesso motivo mancano ad Amore le ali sul famoso vaso di Tamiri (F. p. 74). Sul vaso di Berlino (Gerhard l. c. 22, 1) riconosco invece collo Stephani il ratto di Pelope, amato da Nettuno.

Con ragioni più forti il Curtius ravvisò Ganimede nella figura di un giovane sedente con due giavellotti

in mano, il quale volge la testa insù; gli siede appresso un cane, anch'esso colla testa alzata (Fiale di stile della decadenza nel museo britannico n. 1618, *Archaeol. Zeitung* 1870 tav. 28 p. 9 ss.). Sarebbe rappresentato il primo apparire nell'aria dell'aquila e Ganimede che l'ammira ignaro ancora dello scopo dell'animale. Certamente questa spiegazione corrisponde molto bene al concetto della pittura, nè vale più l'obbiezione dell'Overbeck (l. c. annot. 211 alla pag. 534) che l'aquila non si trovi come rapitrice di Ganimede su vasi dipinti, però per mancanza di prova assoluta (come sarebbe p. e. il costume frigio del giovanetto, ovvero la presenza dell'aquila) mi rimane il dubbio che si tratti piuttosto di un soggetto puramente generico.

G. Körte

TESTA ATENIESE DI EFEBO.

(Tavv. d'agg. G ed H)

Lo studio delle teste è la base più sicura per determinare i tipi delle varie scuole della plastica antica e per risalire quindi ad una conoscenza più completa della storia dell'arte. Alle diligenti e molteplici ricerche instituite negli ultimi anni su questo punto devesi il quasi certo riconoscimento di molti lavori delle principali scuole della Grecia libera, vale a dire dell'attica, della peloponnesiaca, della eginetica e della sicionia. Con Lisippo però la scoltura greca cessa di avere tipi determinati e regionali per assumerne uno unico e complesso, senza contorni speciali, senza linee caratteristiche ed al quale credo bene appropriato il nome generico di tipo greco. Le scuole artistiche formatesi nei

vari centri politici, sorti dopo lo smembramento dell'impero d'Alessandro in Asia ed in Africa, non si fanno distinguere per tipi propri; epperciò non abbiamo un tipo alessandrino nè uno pergameno o rodio, ma solo monumenti il cui carattere riposa nella grandiosità delle composizioni o nelle rappresentanze di storici fatti. Gli artisti di quella età sono gli eredi di una tradizione splendida, ricca e feconda, la quale essi continuarono nel nuovo terreno, adattandola ai nuovi tempi ed ai nuovi gusti. Risulta dalle ricerche instituite dal ch. Helbig sulle opere plastiche del periodo ellenistico [1] che i prodotti delle scuole di Pergamo, di Rodi e d'Alessandria più o meno sono la continuazione e l'ampliamento dell'arte della età precedente nelle sue diverse ramificazioni.

Mentre ciò avviene nei nuovi centri del mondo, Atene, l'antica capitale intellettuale della Grecia, la si crederebbe quasi morta al movimento artistico e spoglia di ogni autorità ed influenza. Il silenzio degli scrittori, la scarsità dei monumenti noti o superstiti, contribuiscono a rafforzarci in questa idea sconfortante. Sotto tale impressione ogni monumento che viene a ravvivare i gloriosi ricordi d'Atene, ed a sperger lume sulle sue vicende artistiche in quel periodo, dev'essere salutato con gioia. E credo che tale onere ben può spettare alla bella testa di marmo pubblicata con processo eliotipico sulla tav. d'agg. G.

Essa si rinvenne nel novembre del decorso anno 1875 in Atene, e n'ebbi sollecita notizia dal ch. prof. von Heldreich, per mezzo del quale ottenni pure dal formatore Martinelli il gesso, da cui è tolta la nostra

[1] Helbig, *Untersuch. üb. die campan. Wandmal.* cap. II, III e V: cfr. Michaelis, *Bull. d. Inst.* 1874 p. 175; Friederichs, *Bausteine* I p. 316.

eliotipia. Ignoro il luogo preciso del rinvenimento, ma il prof. Dilthey, che in quel tempo dimorava in Atene, m'assicura di aver visto la testa presso il prof. Koumanudis, il quale pochi giorni avanti l'avea acquistata. Codesta circostanza prova che la testa non proviene dagli scavi del Dipylon, ma da qualche altro fortuito praticato allora in Atene. La testa ha fatto parte di una statua, collocata probabilmente in qualche nicchia, come fa supporre la parte posteriore del capo non lavorata; e siccome non trattasi di un tipo ideale, così siamo autorizzati a chiamarla semplicemente testa di efebo. Non può essere dubbio che rappresentava un giovane della palestra, ed il movimento delle braccia alzate con le mani sul capo lascia supporre a qualche esercizio o ginnastico o della palestra.

Quando esposi il gesso nell'adunanza del 17 Marzo, il ch. Helbig pensava ad un atteggiamento di riposo: e della sua opinione era pure il ch. Dilthey. A me l'attitudine non sembra la più propria per esprimere il riposo, nè ricordo alcuna statua in tale posizione, la quale in realtà affatica il corpo anzichè riposarlo. In generale poi le statue palestritiche esprimono quasi sempre un esercizio, perchè l'attitudine di riposo non avrebbe significato [1]. È da notarsi inoltre che sotto la palma della mano sinistra avvi un foro il quale accenna a qualche utensile, forse una strigile, di altro materiale che vi era riportato, e che anch' esso potrebbe accennare ad esercizio, che confesso però di non saper indicar quale sia.

Il monumento merita più attenzione dal lato del tipo. Al primo sguardo e nell' insieme sembra una

[1] Cfr. ad es. il bassorilievo ateniese presso Michaelis *Ann. d. Inst.* 1862 tav. d'agg. M.

testa della scuola di Lisippo, della quale per dir vero una certa influenza è innegabile: ma è poca, e modificata da altri elementi della scuola attica. Nelle teste lisippee a noi note dal prototipo che è l'Apoxyomenos, e da pochi altri monumenti minori, avvi in generale una espressione di forza e di materialità che risulta da una testa piccola con collo toroso, imposta sopra un corpo elastico e muscoloso. Il complesso dei contorni e la modellatura delle parti facciali esprimono anche meglio tale carattere. La faccia dell'Apoxyomenos è grassa, rotonda, con ovale del mento molto largo e sviluppato: la bocca carnosa con labbra piccole. La fronte bassa ed intersecata nel mezzo da una linea profonda v'aggiunge qualche cosa della energia del leone, accresciuta dalla espressione dell'occhio piccolo ed incassato al di sotto di ciglia rotonde e prominenti e da capelli, la cui massa compatta e quasi compresa sul cranio, scende giù contornando le tempia e finendo in breve lanugine presso le gote.

Ben diversa è la testa del nostro efebo, che nell'insieme ha qualche cosa di spirituale e di sentimentalismo. L'eliotipia, ove le ombre perdono la necessaria graduazione, non può rendere tutta la soavità dell'occhio nè la dolcezza dell'espressione che si osserva nel gesso, ove la faccia è trattata con tal delicatezza che le ossa traspaiono come al di sotto di un tessuto epidermico fino e sensitivo. Gl'occhi aperti e spazianti sotto un largo arco delle tempia quasi cercano qualche cosa di aereo e di più puro, per cui il sembiante acquista una tinta di melanconia, resa più sensibile dalle forme delicate ed affilate del volto. È chiaro che l'artista ha voluto improntare a questa testa qualche cosa d'idealismo e vi ha trattato tutte le parti in corrispondenza. Nella bocca p. es. il labbro superiore è leggermente

rilevato all'insù, il qual movimento sta in perfetta armonia con lo sguardo alzato, e con i capelli che dalla fronte si sollevano a morbidi e flessuosi ricci sopra la testa. Sembrano minuzie, ma appunto queste penombre che per lo più sfuggono in un esame superficiale, sono quelle che danno risalto alla fisonomia e la completano. Infatti, per citare un esempio calzante, le teste d'Apollo, il tipo divino dell'idealismo e del sentimento, hanno sempre l'espressione dell'entusiasmo, la bocca semiaperta, lo sguardo o rivolto al cielo o fisso e pensoso, e la chioma folta, sia dessa prolissa, oppure tirata all'insù. Anzi in una testa, che sotto questo rispetto è importantissima [1], i capelli drizzansi sopra la fronte in maniera così nuova e bizzarra che danno all'Apollo la fisonomia di un essére fantastico ed immaginoso. Chi adunque conosce quanto studio e quanta scienza ponevano gli antichi nelle teste, non troverà superfluo che anche nel caso nostro io le abbia rilevate, per far meglio spiccare le differenze fra la testa del nostro efebo e quella dell'Apoxyomenos.

Le quali differenze sono così essenziali che quasi sembrano escludere la somiglianza dell'insieme, che dapprincipio dissi ravvisarvi. Ma la testa dell'efebo, benchè attica nell'espressione e nei lineamenti, non lo è più nella struttura formale del cranio. Basta osservarla di profilo ed in confronto con le teste della prima scuola attica, con quella p. es. del discobolo di Mirone [2], dell'Ilisso o Cefiso sul frontone occidentale del Partenone [3] e con la testa Abbati [4] per subito compren-

[1] *Mon. dell'Inst.* vol. X tv. XIX.

[2] Bouillon *Mus. des Ant.* II pl. 18; Pistolesi *Il Vaticano illustr.* VI 9.

[3] Michaelis *Der Parthenon* tf. VI n. 10.

[4] *Mon. dell'Inst.* vol. IX tv. XXXVI.

derne la differenza. Al contrario sotto tale punto di vista presenta più affinità con le teste lisippee, con lo stesso Apoxyomenos [1], col Marte Ludovisi, che si attribuisce alla medesima scuola [2], e con la testa di giovane sull'impronta di una terracotta ateniese, che la chiara memoria del Matz a giusto titolo riconosceva derivata dalla maniera di Lisippo [3].

La nostra testa adunque presenta fra i monumenti plastici un tipo finora nuovo, il quale attesta l'influenza della scuola di Sicione in Atene, ma modificata dalle antiche tradizioni e dai principii della scuola attica.

Che il nuovo indirizzo dato all' arte da Lisippo, e che i nuovi tipi di figure da lui introdotti abbiano esercitato un ascendente anche sulla scoltura attica, si può inferire dai monumenti trovati in Atene stessa ed eseguiti interamente con i principii lisippei. Ho già menzionato la matrice in terracotta proveniente da una grotta della collina di Filopappo. Il Michaelis pubblicò un bassorilievo trovato sull' Acropoli con giovani palestrici occupati negli esercizi del bagno, ed i quali hanno proporzioni del tutto lisippee [4]. Ora aggiungo un terzo monumento sotto tale rispetto ancor più importante.

È un rilievo sepolcrale trovato l'anno 1875 in Atene, ed, a quanto seppi, poco lungi dall'Ilisso. Essendo ancora inedito l'ho fatto riprodurre da una fotografia sopra la tavola d'aggiunta H. È copia di un altro rilievo già da gran tempo conosciuto e che attualmente

[1] *Mon. dell'Inst.* vol. V tav. X.

[2] Piranesi *Statue* 29: Müller-Wies. *D. a. K.* II n. 250 cfr. Braun *Ruin. u. Mus.* p. 571.

[3] *Ann. dell'Inst.* 1871 tav. d'agg. R.

[4] *Ann. dell'Inst.* 1862 tav. d'agg. M.



conservasi in Atene nella stoa di Adriano [1]. Identiche sono le figure del giovane e del vecchio, senonchè è invertita la loro situazione. Un esame accurato di ambo i monumenti mi ha convinto che il rilievo pubblicato da Stephani presentava più finezza di modellatura e di esecuzione, il nostro invece è più conservato e prestasi meglio ad un esame dello stile.

Il rilievo raffigura un robusto giovane nel fior dell'età, che appoggiandosi con le gambe accavalcate sopra un pilastro, posava le mani, ora perdute, sopra una piccola clava, mentre ai suoi piedi un cane levriero fiuta il terreno. Il vecchio pedagogo o padre, secondo Friederichs [2], con lunga barba ed avvolto in rozzo saio, gli sta dinanzi e lo contempla come estatico, portandosi la mano destra alla bocca. Dopo le ricerche sistematiche del Pervanoglu [3] sopra tale classe di monumenti funebri la spiegazione del soggetto non richiede molte parole. Vi si osserva espresso un momento il quale forse caratterizzava la vita del giovane e meglio ne riproduceva le abitudini, fra le quali dovea occupare il primo posto la palestra. La clava che tiene fra le mani accenna alla sua robustezza, ed il cane levriero forse alla occupazione da lui prediletta della caccia, dicendo Pausania che i cacciatori erano rappresentati sulle tombe insieme con quei loro compagni [4], mentre invece nel rilievo pubblicato dallo Stephani, e sopra il frammento di una terza replica [5] osservansi la strigile e l'ampolla allusivi ad un'altra occupazione del giovane,

[1] Stephani *Der ausruh. Herakles* tf. VI. 1; Heydemann *Die ant. Marmorbildw. in Athen* n. 203.
[2] *Bausteine* n. 866.
[3] *Griech. Grabsteine* p. 35, 3.
[4] VII 22. 4; cfr. Salinas *Mon. di S. Trinità in Atene* p. 21.
[5] Kekulé *Die antiken Bildwerke im Theseion* n. 297.

vale a dire agli esercizî della palestra. Il concetto della morte viene espresso con molta moderazione nella figura del fanciullo dormiente. In altro rilievo sepolcrale, in cui la protagonista morente è una donna, la figura con la testa fra i ginocchi (ἡ δὲ τὴν κεφαλὴν ἐν τοῖς γόνασιν ἔχουσα [καλεῖται] Λύπη (*Cebes* cp. 10), è quella di una fanciulla [1]. La serenità dello sguardo nel nostro giovane mostra come i Greci rifuggivano dall'esprimere la morte nella sua brutta realtà, cercando invece di temperarla con idee di riposo e di beatitudine. La corona di fronde di cui il giovane avea redimiti i capelli, e che eravi riportata in metallo, come indicano i fori presso la testa, visibili sull'originale, voleva accennare anch'essa a tale beatitudine.

Dal lato dello stile e delle proporzioni la figura del nostro giovane ritiene interamente il fare lisippeo. La testa arieggia quella dell'Apoxyomenos, quantunque sviluppata su altra base, e già con espressione di atticismo. Tutto proprio poi della scuola di Lisippo è il movimento delle braccia, disposte in modo da lasciar contemplare tutta la magnificenza delle spalle e del torace, ciò che è una specialità così dell'Apoxyomenos, come del Marte Ludovisi.

Resta adunque stabilita l'influenza esercitata dalla scuola di Lisippo in Atene. La qual influenza dapprima molto decisa ed energica venne in seguito modificata, come per reazione, dai principii della scuola attica; ed è la testa del nostro efebo che rappresenta appunto codesta reazione. In possesso dell'archeologia trovasi certamente una serie numerosa di codesti monumenti, i quali attestano la fusione della maniera naturalistica

[1] Pervanoglu, *Griech. Grabsteine* p. 47 n. I; Stephani, *Compte-rendu* 1864 p. 184; Conze, *Arch. Anz.* 1866 p. 267*, 1867 p. 102*; Michaelis, *Griech. Bilderchr.* tav. II n. 6 p. 59 n. 402.

di Lisippo con i principii ideali propri della scuola attica. Uscirei dai confini imposti ad un breve articolo, se volessi stenderne qui l'elenco. Ma non posso omettere due monumenti che sotto tale rispetto mi sembrano d'una capitale importanza, intendo dire i colossi di Monte Cavallo [1]. Quei due gruppi vengono attribuiti dalle iscrizioni apposte ai rispettivi piedistalli, l'uno a Fidia e l'altro a Prassitele. Ma basta uno sguardo sul loro assieme e sulla loro perfetta corrispondenza per convincersi che tra l'uno e l'altro non solo non ha potuto correre il lasso di un secolo, ma che amendue sono opera della medesima scuola e del medesimo artista. Questa scuola non può essere che l'attica dopo l'epoca di Lisippo, inquantochè quei due gruppi ritengono di tutti i caratteri che le erano propri in quell'età. Mentre le proporzioni slanciate e le complessioni nerborute ed asciutte dei giovani sono interamente lisippee, ed il movimento delle braccia stese in avanti rammenta il gusto di composizione di quel maestro, le teste invece con prolissa ondeggiante e folta capigliatura sono proprie dei tipi attici.

Codeste modificazioni e varianti che l'arte attica seppe introdurre nella maniera allora predominante di Lisippo, rivela in lei una certa vitalità ed autonomia infino ad ora non abbastanza apprezzata. Riuscirebbe certo di grande utilità un lavoro sopra tutti i monumenti plastici che Atene ha prodotto durante il lungo periodo detto dello ellenismo, e che portassero i chiari contrassegni dell'arte attica. Molte opere, le quali adesso si attribuiscono alle scuole di Pergamo e di Rodi, dovranno con più giustizia rivendicarsi ad Atene. Da que-

[1] *Ann. dell'Inst.* 1842 p. 194; Friederichs *Bausteine* n. 104. 105; De Rossi *Bull. della comm. arch.* 1874 p. 178.

sto numero non saranno esclusi neppure i celebri doni di Attalo [1], ritenuti fin qui come opere della scuola pergamena, mentre la loro originaria situazione sull'Acropoli e la fuggevole indicazione che porge Pausania della loro storia [2], ἀνέθηκεν Ἄτταλος, fanno piuttosto credere che fossero state eseguite in Atene stessa e da artisti ateniesi.

Anche il celebre Ercole Farnese dovrà probabilmente considerarsi come opera di scuola ateniese, non solo perchè Glicone indica Atene come sua patria, ma ancora perchè quel colossale monumento stette fino al secondo secolo dell'impero in Atene, forse nel mezzo di qualche palestra. Difatti un frammento di bassorilievo ateniese [3] non abbastanza esaminato per rispetto alla rappresentazione, mostra molti efebi occupati agl'esercizî ginnastici e situati presso una statua in cui, specialmente dopo l'ispezione dell'originale, che ora trovasi nei magazzini del Barbakeion, si riconosce riprodotto l'Ercole Farnese.

E. Brizio

---

[1] Brunn *Archaeol. Anzeig.* 1865 p. 66. 67; *Ann. dell'Inst.* 1870 p. 292 ss. *Mon. dell'Inst. vol.* VIIII, 19-21; Overbeck *Gesch. der griech. Plastik* II p. 146; Friederichs *Bausteine* n. 572-578.

[2] I 25, 2.

[3] Ἐφημερ. Ἀρχαιολογ. περ. Β. ἀρ. 199 p. 191. Neubauer *Commentat. epigraph.* p. 28. 77 tav. II.

SOPRA I SEGNI INCISI NEI MASSI DELLE MURA ANTICHISSIME DI ROMA.

Discorso letto nell'adunanza solenne dell'Instituto di corrispondenza archeologica il dì 21 aprile 1876 dal P. Luigi Bruzza *Barnabita.*

(Tav. d'agg. I. K. L.)

Nessun argomento mi sembra più acconcio a celebrare il Natale di Roma che il ricordare i principii dai quali sorse grande e potente. Se non che abbastanza è noto quanto la critica gli abbia spogliati di quella poetica luce di che erano circondati, e quanto pel difetto de' monumenti si stia incerti o si ignori quale fosse la condizione letteraria e civile di Roma nei primi tre secoli. Un'aiuto inaspettato ne venne ora dalle scoperte dell'Esquilino, delle quali non è già mio intento di parlare dei monumenti preistorici che ne additarono i rozzi utensili e le povere capanne dei primitivi abitanti, ma sì di ragionare di un'altra non meno importante e bene augurata scoperta, quale è quella delle note che sono scolpite sui massi del muro di Servio, perchè da queste ne è lecito argomentare quale fosse la coltura di Roma in quel tempo in cui molti non solo dubitarono che fosse scarsa, ma contesero che non ne avesse quasi nessuna. Imperocchè queste note ci attestano come l'uso dell'alfabeto fosse già divolgato in Roma 250 anni circa, prima del monumento più antico e di certa data che finora ci fosse noto. Basta, credo io, questo cenno per mostrare quale sia l'importanza dell'argomento che ho preso a trattare, e quanto convenga a questo giorno in cui ricordando i

tenui principii donde Roma ebbe origine, ci allietiamo col pensiero della sua immortale grandezza.

Osservando il costume, che fu seguito dagli officiali del fisco, di scolpire sopra i marmi di appartenenza degli imperatori, e che dall'Asia, dall'Africa e dalla Grecia erano mandati a Roma, le note che ne indicavano il numero, l'anno in cui erano stati recisi, e i nomi dei ragionieri e dei sopraintendenti alle cave, congetturai già che un tale uso, sebbene più semplice, fosse molto più antico di quella età, in cui il fisco imperiale, fattosene padrone, le governava con una amministrazione speciale. Congetturai pure che il costume di scolpir quelle note derivasse da un'uso antico del Lazio, e che quindi per opera di liberti e di servi mandati da Roma a sopraintendere o ad operare nelle latomìe peregrine, trapassasse nelle più lontane regioni, e che aggiungendo poscia nuove note alle prime, si giungesse fino a scolpire sopra i grezzi massi e sui fusti delle colonne iscrizioni, che a buon diritto possiamo ascrivere fra le istoriche. Tali congetture sembrano ora provarsi coi tufi delle più antiche costruzioni del Palatino e delle mura di Servio, sui quali vediamo scolpite lettere e nessi, e quindi ancora colle lettere e sigle, finora inedite, che sotto la repubblica furono scritte col minio sui massi di travertino. Le quali note dovendosi riferire al luogo donde furono recisi i massi, o a quelli che gli avevano staccati o che erano padroni delle cave o vi sopraintendevano, mostrano come un tale uso nel Lazio fosse antichissimo. Ora però il confronto, che mercè di moltiplici scoperte, possiamo fare con monumenti di luoghi fra loro lontani e di tempi egualmente rimoti, ne mostra che l'uso di scolpire siffatte note era comune a molte, ancorchè notevolmente distanti, latomìe d'Europa. Ne

porgono esempio con lettere etrusche due grandi pietre dell'arco detto di Augusto in Perugia (Fabretti *Primo suppl. alle ant. iscr. ital.* Torino 1872 n. 361), con lettere greche i massi delle mura di Thasos (Conze *Reise auf den Inseln des thrakischen Meers*, Hannover 1860 p. 12 tav. IV, 1-15), quelli dei Propilei di Eleusi (Fr. Lenormant *Recherches archéol. à Eleusis*, Paris 1862 n. 117-122), di un edifizio innalzato da Arsinoe nell'isola di Samotracia (Conze *Archaeologische Untersuchungen auf Samothrake*, Wien 1875 p. 75), degli antichi teatri di Salonicco, di Nicea, di Aezani, delle terme di Nicomedia (Choisy *Revue arch.* 1876 I p. 356-58), delle mura di Cuma (Jordan *Hermes* VII p. 483), le latomie di Selinunte (Schubring *Göttingische gelehrte Anzeigen* 1865 p. 429), i massi delle mura di Pompei (Zangemeister *C. I. L.* IV n. 2550, tab. XL 25-50. Garrucci *Graffiti* t. XXIX, 2. Mazois I p. 34. Breton *Pompeia décrite*, Paris 1855 p. 193. Fiorelli *Scavi di Pompei dal* 1861 *al* 1872 p. 128), le pietre dei fondamenti del *Caesareum* di Alessandria (*Bull. de l'Instit. Egyptien* 1875 p. 171), del tempio di Marte di Todi (*Bull. dell'Inst. arch.* 1885 p. 130), della porta antica di Tarragona (Hübner *Hermes* I p. 89) e della porta *nigra* di Treveri (Brambach *C. I. Rh.* p. 357. Hübner *Monatsberichte der Berlin. Akad.* 1864 p. 97). Non sempre però questi segni sono da credere incisi dai cavatori che staccavano i massi dalla roccia, perchè spesso lo furono dagli operai che li riquadrarono, e con segni arbitrari e convenzionali indicavano o il proprio nome, o il luogo al quale erano destinati o il modo con cui dovevano essere insieme congiunti. Nè difficilmente si riconoscono gli uni dagli altri, perchè quelli dei cavatori sono sulla parte del masso che restò grezza da quando fu la prima volta abbozzato, ed al

contrario gli altri sono quasi sempre in parte dove la pietra o il marmo furono dopo, come che sia, lavorati. Inoltre i segni dei quadratari sono qualche volta composti di linee così capricciosamente congiunte che forse è solo per caso se rassomigliano a lettere. Di cotali segni ne mostrano alcuni i tufi Palatini e Serviani (27. 122–128), ma nella maggior parte di essi appare chiara la forma di vere lettere, che spesso sono ripetute, mentre quelle dei quadratari sogliono essere più svariate e diverse le une dalle altre. In fine lettere solitarie o accompagnate da numeri vediamo sopra i massi dei marmi grezzi e sulla roccia delle latomìe di Paros, e perciò credo che per essere i massi Palatini e Serviani abbozzati, come vennero dalle cave, le loro note non siano diverse da quelle che recano i marmi grezzi, e che essendo tuttora in uso in varie lapidicine, diconsi *marche di cava.*

Quelle che noi vediamo sul Palatino si trovano solamente sui massi di tufo, che in quella parte che è verso il Velabro, dove i topografi collocano la casa di Romolo e il tugurio di Faustolo (C. L. Visconti e Rodolfo Lanciani *Guida del Palatino* p. 15 e 133), formavano le mura di un edifizio che è forse il più vetusto che vi sia stato scoperto. Vuolsi però notare che non tutti i massi di questo edifizio appartengono alla costruzione primitiva, e che alcuni di essi sembrano aggiunti o rinnovati in età più recente. Imperocchè, come osservò il ch. Brizio, i massi non vi sono disposti, secondo l'ordine antico, alternamente per lunghezza e per testata, e alcuni sono di tufo tenero e cinericio, altri di tufo rossastro, e il centro dell'edifizio posa sopra gradini che chiaramente dimostrano che fu rifatto in età posteriore, e probabilmente sotto l'impero, quando si poneva cura a conservare i monu-

menti che si riferivano alle origini di Roma (*Sulle scop. archeol. della città e prov. di Roma negli anni* 1871-72, Roma 1873 p. 76-77). Ora le lettere non appariscono che sopra i massi di tufo che appartengono alla costruzione primitiva, e non su quelli che furono aggiunti in età più tarda per opera di restauro.

Nessuna di tali note fu veduta finora sugli avanzi del muro della Roma quadrata che Cicerone (*De Republ.* II 6), Dionisio (II 65) e Dione (cf. Becker *De Romae vet. mur.* p. 19) attribuiscono a Romolo. Nè, per quanto mi è noto, se ne videro negli avanzi della grande cerchia con cui furono compresi nella città l'Aventino ed il Celio. Una sola se ne vide (129) sui massi di cappellaccio che formavano la sostruzione del tempio di Giove capitolino, eguale ad una (23) che si trovò sopra uno dei massi dell'edifizio palatino ora mentovato. Di quelle delle mura che cingevano il Quirinale due sole ne apparvero (45. 130) sui tufi di opera quadrata in quella parte ove i lavori di sterro aprono la nuova strada, quasi di faccia alla chiesa di s. Caterina, ma appena vedute, per isfaldatura dei massi, disparvero. Ne abbondava invece quella parte del muro di Servio che dalla via Merulana fu diseppellito fino alla porta Collina. Il qual tratto di muro è quel medesimo che come opera di Servio ci fu descritto da Strabone (ἀπὸ τῆς Κολλίνης πύλης μέχρι τῆς Ἠσκυλίνας V 3), da Livio (*aggere et fossis et muro circumdat urbem* I 44) e da Aurelio Vittore (*Viri ill.* 7: *collem Quirinalem et Viminalem et Esquilias urbi addidit*: *aggerem fossasque fecit*) e che come opera maravigliosa è ricordato da Cicerone (l. c.), da Plinio (XXXVI 15. 24) e da Dionisio (IX 68). Nei soli accennati luoghi pertanto furono ritrovate finora lettere o segni sopra i massi delle mura, ma fa d'uopo osservare che non tutti ne

erano egualmente forniti, poichè talora si videro più frequenti in certi tratti, e meno in altri, e talvolta erano mescolati insieme i massi che gli avevano e quelli che n'erano privi. Essendo stata distrutta, per la necessità dei lavori, la maggior parte del muro che fu scoperto, e spezzati i massi in frantumi, non si può ora più vedere questa differenza nei pochi tratti che la solerzia della Commissione archeologica municipale potè conservare. Fu però grande iattura, che per la sollecita distruzione non siansi potuti trascrivere tutti i segni che avevano.

Per conoscere quale fosse la ragione della differenza ora accennata, è da osservare che i Romani per cingere di mura la città servivansi del materiale che loro offeriva il luogo medesimo, sicchè quando munivano i fianchi dei colli, ne recidevano la roccia in guisa che ne riuscissero massi quasi eguali e quadrilateri, dei quali si valevano per innalzare il muro che dovea rivestirla. Quando poi il luogo non somministrava materiale che fosse acconcio all'opera, era mestieri trasportarlo da lungi, ed il ch. Lanciani ebbe la sorte di scoprire nella vigna Querini fuori della porta di s. Lorenzo una delle cave donde furono estratti i massi di tufo lamellare cinereo con cui fu cinta quella parte del Quirinale che è contro alla porta Salaria, e che formò la sostruzione dell'aggere presso alla porta Collina, sulla piazza del Maccao e dietro alla chiesa di s. Antonio (*Ann. dell'Inst.* 1871 p. 57. *Bull. dell'Inst.* 1872 p. 68. *Bull. della Comm. archeol. munic.* 1872 p. 6). Ora parmi abbastanza chiaro che quando i massi recidevansi sul luogo medesimo dove innalzavansi i muri, ed erano i medesimi gli operai che gli recidevano e collocavano, non era d'uopo di tener speciale ragione dei massi, perchè tanti se ne recidevano quanti n'erano

d'uopo al lavoro; ma era cosa assai diversa quando dovendosi trarre da luoghi lontani, era mestieri che vi fossero diverse schiere di operai per reciderli, trasportarli e collocarli. Allora quelli che lavoravano nelle cave aveano bisogno di contrassegnarli per rendere conto del proprio lavoro, e come già dissi, si valsero di lettere alfabetiche o di note che le simulavano per indicare probabilmente il *locus* o sezione della cava donde i massi erano tratti. Con ciò parmi potersi spiegare perchè non si trovino lettere sui massi delle mura dell'Aventino e della Roma quadrata, essendochè questi furono tratti dalla rupe medesima che ricingevano, e si veggono invece su quelli delle mura che dalla parte d'oriente chiudevano la città sul Quirinale, sul Viminale e sull'Esquilino, dove il suolo non avea tufa o pietra che fosse acconcia all'opera delle mura, e perciò conveniva che si trasportasse di altrove.

Benchè il muro dell'Esquilino debba essere stato costrutto seguitamente, e in ispazio relativamente breve di tempo, dovè non di meno per la sua mole ed estensione richiedere l'opera di qualche anno. Essendo poi che i tufi onde è composto appariscono tutti ricavati da un medesimo luogo, che finora ne rimane ignoto ove fosse, è chiaro che quivi fu necessario di aprire per ampio tratto il suolo o la rupe, e distribuirvi le opere che ordinatamente somministrassero i massi. Ora che alle varie parti di questa cava rispondessero i vari gruppi di massi segnati con lettere o segni diversi lo mostra la distribuzione colla quale questi furono trovati disposti, secondo i vari tratti del muro. Imperocchè l'A era quasi unicamente in quello spazio che è fra la chiesa di s. Antonio e la stazione, ed unita col V dietro alle Terme Diocleziane, ed una sola volta presso alla via Merulana. La E dominava solamente nel centro

fra s. Antonio e la stazione, il K sotto all'antica villa Caserta fra la via Merulana e l'arco di Gallieno, e il Ր in quel tratto ch'era coperto dal monte detto della Giustizia. Da ciò si conosce che l'opera successiva del muro rispondeva a quella che successivamente avea luogo nelle varie sezioni della cava, e che a queste doveano riferirsi le note che furono segnate sui massi. Al contrario i massi che sono segnati con numeri si trovarono sparsi e mescolati, benchè in piccolo numero, cogli altri e in diverse parti del muro. Difficile è il divinare qual fosse propriamente il significato di questi numeri, poichè essendo quasi sempre i medesimi (I II III V X L), non si vide mai alcuna cifra intermedia per cui si potesse credere che accennassero ad ordinata numerazione di massi. Onde è che anche le cifre numeriche sembrano quivi usate come le lettere, quali segni o marche di cava.

Queste lettere o note sono ritratte da quelle dell'antico alfabeto, ora sole ed ora congiunte in nesso, e sempre scolpite sulle testate dei massi, delle quali riempiono quasi tutto lo spazio, la cui altezza, come ha mostrato il ch. Lanciani, risponde esattamente a quella di due piedi romani (*Ann. dell'Inst.* 1871 p. 54). Rare volte sono di piccola forma, ed allora non sono segnate nel mezzo, ma in un angolo. I solchi che le formano sogliono essere larghi e profondi, e fanno rammentare l'*exarare* e la *scrobs* che ha radice comune con *scribere* (Curtius *Griech. Etymol.* 1842 II. p. 273. Corssen *Aussprache* ec. 1868 I. p. 146), e ci si presentano in guisa quasi direi grave e maestosa, mentre al contrario alcuna volta l'intaglio è così leggero e superficiale, che sembra graffito, come a proposito di iscrizioni arcaiche fu già osservato dal Mommsen (*Unterit. Dial.* p. 29). In generale la loro forma non differisce gran

fatto da quella che ebbero in età più recenti, sicchè può dirsi di esse quello che il Lepsius osservò della scrittura del tempo dei Scipioni che non molto differisce da quella che fu in uso dapoi (*De tab. Eugub.* p. 88).

La grafia di una medesima lettera non è sempre la medesima, e si può quasi dire che non vi ha lettera che sia identica ad un'altra, e che tante sono le varietà, quante sono le volte che la medesima lettera è rappresentata. Il che parmi indicare una età nella quale si osservava bensì il tipo generale e caratteristico delle lettere, ma non erano bene determinati i particolari, che ciascuno foggiava a suo modo, come appunto eguale incostanza fu osservata dal Boeckh e dal Franz nelle più antiche iscrizioni della Grecia (*El. ep. gr.* p. 40). Non si è però potuto raccogliere l'antico alfabeto, che forse non vi era, ma è pur certo che alcune di coteste note andarono perdute per la celerità con cui fu distrutta una parte dei massi. È anche assai da dolere che non vi sia stato chi trascrivesse quelle che nel 1862 furono vedute in quella parte del muro che si trovò dentro alla Stazione e che poi venne distrutto. Per questi danni non si poterono raccogliere che nove lettere nelle mura di Servio, poche cifre numeriche e qualche segno incerto. Di questa scarsezza però ne compensa il grande numero di varietà che ci si presentano, e questo può valere anche a mostrare che chi le tracciò intese di rappresentare piuttosto segni che lettere, di che si possono recare a confronto quelli delle mura di Cuma, di Pompei e della porta di Tarragona. Qualunque poi sia la natura di queste note, è però sempre certo che per mezzo di esse si conosce che al tempo di Servio era cosa volgare in Roma la notizia dell'alfabeto, onde nulla si oppone alle deduzioni che ora farò intorno alla coltura dei Romani a

quel tempo. Imperocchè sebbene sembri che nello scolpir questi segni non si avesse altra intenzione che di scolpire marche o segni che servissero a distinguere i massi e il luogo donde provenivano, tuttavia non si può negare che quasi sempre abbiano la forma di vere lettere, le quali, anche come mostrerò in seguito, sono simili a quelle che si veggono in monumenti arcaici. Da tutte queste note o segni, come osservò il ch. Jordan, sembrano escluse quelle lettere nella cui forma entra una curva (*Hermes* 1876 p. 464), ma non parmi però che ciò basti per credere che anche quelle che sono formate di sole linee, siano imitazioni anzi che vere lettere, perchè essendo che d'ordinario sono condotte con opera trascurata e frettolosa, e le curve richiedono maggior tempo e diligenza, s'intende perchè siano state preferite quelle che si compongono di sole rette. Non è però vero che manchino affatto le curve, poichè vi troviamo scolpito un segno (1. 53. 54. 55), che, come osserverò in seguito, è identico alla C che si rinviene nei monumenti arcaici, e oltracciò alla retta si vede sostituita la curva in lettere, nelle quali non era punto richiesta (28. 39. 40. 44. 51. 85. 112. 113). Nè è forse senza importanza il notare che osservai la curva, quasi a indizio di eleganza, usata in quelle lettere ch'erano con maggior diligenza scolpite. In fine i massi che sono segnati si rinvengono così all'esterno, come nell'interno del muro, e sono innestati insieme, secondo che già osservarono i ch. Bergau e Pinder, con quel solo ordine e modo che portava la grandezza loro fortuita (*Annali dell'Inst.* 1862 p. 123). Da ciò avvenne che le note ora vi appariscono dirítte o capovolte, ed ora orizzontali, sicchè alcune sembrano scritte da destra a sinistra, e la N si può scambiare colla Z. Questi massi pertanto non

furono aggiunti o mutati per opera di restauro, ma evidentemente appartengono alla costruzione primitiva del muro.

È bensì vero che Livio parla di una parte del muro della città costrutta *saxo quadrato* nel 378 (VI 32), e di restauri a quello che già esisteva fatti nel 540 (XXV 7), ma non accenna qual fosse il luogo dove fu compiuto o restaurato il recinto Serviano, mentre chiaramente afferma Dionisio che Tarquinio Superbo rafforzò con torri e coll'accrescere l'altezza del muro quella parte ch'era rivolta a Gabi, cioè la Esquilina: *καὶ τεῖχος ἀνεγείρας ὑψηλότερον* (IV 54 cf. Bergau e Pinder l. c. p. 134), e ciò non potè fare altrimenti che sovrapponendo nuovi ordini di massi a quelli ch'erano stati collocati al tempo di Servio. Ma i massi che sono ancora conservati al loro posto e forniti di lettere sono quelli degli ordini inferiori, e perciò senza dubbio sono quelli della primitiva edificazione. Ora consentendo gli scrittori e tutti i topografi (cf. Lanciani *Mura e porte di Servio* negli *Ann. dell'Inst.* 1871) che il muro fra la porta Collina e l'Esquilina fu innalzato da Servio, è chiaro che queste lettere si debbano credere contemporanee degli ultimi re, cioè a dire di quella età, della quale non si ha alcun monumento scritto, e nella quale si dubitò perfino che i Romani conoscessero l'uso dell'alfabeto. Queste note pertanto, come chè siano semplici marche di cava, ed ancorchè si vogliano avere per imitazioni anzi che per vere lettere, suppongono la cognizione di queste e dell'alfabeto romano al tempo di Servio, e perciò divengono argomento di più alte ricerche, perchè se esse veramente appartengono a quella età, abbiamo il più antico monumento che ce ne addita la prova, e che più di due secoli vince in antichità le iscrizioni

dei Scipioni. Non sarà perciò senza utilità se potrò mostrare che non è punto contrario alla storia il credere che in quella età la scrittura fosse in Roma già divolgata e comune.

L'introduzione dell'alfabeto nel Lazio appartiene a quel tempo in cui la storia di Roma è ancora oscura ed involta nelle leggende e nei miti. Nondimeno ora è conosciuto che l'alfabeto latino derivò direttamente dal greco (Müller *Die Etrusker* II p. 312. Mommsen *Unterital. Dial.* p. 26-28), ed in particolare da una varietà dell'Eolico Dorico (Kirchhoff *Phil. u. hist. Abhandl. d. k. Akad. d. Wiss. zu Berlin* 1863 p. 117 e segg. Lenormant *Diction. des Antiquit.* Daremberg et Saglio p. 216) per mezzo delle colonie calcidiche di Cuma e della Sicilia (Mommsen *Hist. Rom.* I p. 255, ed. Bruxell. 1863), e perciò i caratteri latini, come ha mostrato il Kirchhoff e sappiamo da Tacito, erano eguali agli antichissimi dei Greci: *et forma latinis litteris, quae veterrimis Graecorum (Ann.* XI 14). Per conoscere fino da qual tempo abbiano potuto propagarsi nel Lazio conviene osservare che le colonie di Reggio (a. C. 746), di Siracusa (734), di Catania (730), di Megara (728), di Sibari (720), di Crotone (720), di Taranto (708), di Gela (689), di Selinunte (628), di Corcira e Messina appartengono quasi tutte al primo secolo di Roma (cf. Fabretti l. c. p. 157), e che quando gli Eoli Dori portarono l'alfabeto in Italia, questo aveva già avute varie mutazioni in Grecia (Mommsen *Hist. Rom.* I. p. 254 ed. cit.). Quindi contemporanee di Solone e di Pisistrato sono le iscrizioni di Tera (Franz l. c. p. 57), delle quali il Lenormant stima più antiche quelle che furono scritte βουστροφηδὸν e retrograde (*Revue archéol.* XVI p. 276). A queste sono da aggiun-

gere quelle di Melos e di Argos, la lamina erea di alleanza fra gli Erei e gli Elei (Franz o. c. p. 40, 59, 65) e l'iscrizione illustrata dal P. Secchi (*Saggiatore* I p. 97). Fra le iscrizioni italiche giova rammentare la tessera greca di Policastro (*Petilia*) de' Bruzzii (Franz p. 62) la quale essendo giudicata anteriore alla fine del secondo secolo di Roma, coincide cogli anni del regno di Servio. Essendo adunque che l'alfabeto fu portato dalle colonie greche in Italia in quel secolo a cui si assegna la fondazione di Roma, e che anzi Cuma che fu madre di altre colonie già nominate, si vuole fondata nel 1031 a. C., è facile il conoscere quanto per tempo siasi potuta diffondere la conoscenza dell'alfabeto nei paesi abitati dagli Italioti e nel Lazio.

La qual conoscenza deve essersi diffusa rapidamente, perchè con celerità si diffonde e propaga tutto ciò che è giovevole ed è seme fecondo di civiltà, e lo provano le voci che indicando la scrittura e la lettura si trovano fino dai tempi più remoti nella lingua latina (Mommsen *Hist. Rom.* I p. 258. Lenormant l. c. p. 214). Nondimeno per molto tempo non dovette farsene uso che in brevi note private e in rari pubblici monumenti, perchè per dirlo colle parole di Livio *parvae et rarae per eadem tempora litterae fuere* (VI 1), sebbene con queste egli accenni alla mancanza degli scrittori, non già all'uso dello scrivere presso i Romani. Che se i monumenti non giunsero fino a noi, ne furono cagione la qualità della materia, il lungo corso del tempo e la negligenza degli uomini. Ne pervennero però le monete le quali quantunque abbiano semplici note, ne additano i nomi delle antiche città degli Italioti, e la paleografia con cui erano scritti. Fra le quali non è chi ignori l'antichità di quelle di Pyxus e Siris, di Sibari e Posidonia, di Zancle, di

Siracusa, di Cuma, di Nasso, di Crotone e di Agrigento. Non pare pertanto che l'alfabeto potesse essere ignoto ai Latini in tempo non molto lontano da quello dei principii di Roma, e il Mommsen considerando l'intervallo di tempo che necessariamente dovette scorrere fra l'introduzione della scrittura e quello in cui erano già stabilite le sigle e le abbreviazioni delle XII tavole, ed osservando ancora che in queste è vietata la poesia offensiva, che è indizio di popolo già avanzato nella coltura (*Unterital. Dial.* p. 27), pensò che il principio della scrittura presso i Latini, si possa avvicinare più all'anno 1322 a. C., ch'era quello della incidenza di Sirio presso gli Egizi, che al 776 a. C. in cui la Grecia cominciò a numerare le Olimpiadi (*Hist. Rom.* I p. 257 ed. cit.). Quindi egli rifiutò come poco probabile l'opinione del Müller, il quale avvisò che in tempi antichissimi per iscrivere la lingua indigena si fosse usata lingua e scrittura etrusca o greca, e che fosse solamente dopo l'anno 300 di Roma che il latino cominciò ad avere alfabeto proprio ed essere lingua scritta (*Die Etrusk.* II p. 312). Nondimeno accettò come probabile che i Latini usassero da principio l'alfabeto greco così pel greco come per l'etrusco (*Hist. Rom.* I p. 255 ed. cit.), ma sostenne l'alta antichità della scrittura latina. Che che sia delle opinioni intorno al tempo della sua introduzione nel Lazio, la sentenza del Mommsen fu encomiata e seguita dal Lenormant (Daremberg l. c. p. 214-215), e non sembra da dubitare che veramente l'alfabeto vi fosse noto in età molto rimota. Ora parmi che a ciò si possa aggiungere la prova delle lettere che vediamo sopra i massi del Palatino e del muro di Servio, e quella dei nessi con cui talune lettere legansi insieme, perchè o siano questi veri compendi o imitazione di quelli che

usavansi nella scrittura, non poterono introdursi che quando già per lunga abitudine l'alfabeto era divenuto volgare, e la forma delle lettere era già così nota e comune che senza difficoltà si comprendevano i due elementi diversi e riusciva chiara l'intelligenza del nesso. Ai quali nessi porgono confronto quelli che sono graffiti sotto i vasi del museo che fu già del Principe di Canino (*Mus. Etrusque de L. Bonaparte*, Viterbo 1829) e quelli testè discoperti nella Certosa di Bologna (Zannoni *Sugli scavi della Certosa* 1871 p. 39), i quali forse non sono molto lontani dall'età del muro Serviano. Ora non lungi da questo il ch. sig. Leone Nardoni raccolse ed aggiunse alla sua collezione di arcaiche stoviglie dell'Esquilino una tazza o scodella che fu ritrovata alla profondità di sei metri nello scavo di una fogna vicino al palazzo di villa Altieri. È questa tazza fatta a mano, senza traccia alcuna di ruota, cotta a fuoco aperto, e formata, siccome sembra, della terra medesima dell'Esquilino. Nel fondo esterno sono graffite tre lettere ΔΚΙ che sembrano retrograde e appartenenti al greco alfabeto (tav. d'agg. L), ma è da avvertire che quelli che nel disegno sembrano punti, non sono che casuali difetti della creta male compressa. Il ritrovarvi graffite lettere greche anzichè latine si può spiegare riferendole a persona che fosse straniera e forse originaria della Campania, e ad ogni modo l'alfabeto greco ci si mostra usato in Roma contemporaneamente al latino. Comunque ciò sia, colle lettere di questa tazza abbiamo un nuovo confronto, giacchè almeno rispetto al tempo, non sono forse da credere più recenti delle iscrizioni dei Scipioni, ed essendo scritte da dritta a sinistra sono probabilmente di età anche più antica.

Se adunque l'alfabeto e la scrittura erano noti ai Romani molto prima dell'anno 300, rimane che cer-

chiamo quali indizi ne abbia conservato la storia. La leggenda attribuiva ad Evandro l'introduzione dell'alfabeto nel Lazio per opera dei Pelasghi d'Arcadia (Dionisio I 33. Tacito *Ann.* XI 14. Plinio VII 56) ed a Carmenta la trasformazione dell'alfabeto greco in latino (Hygino *fab.* 277) e la scrittura delle formole sacre delle cerimonie. Il Mommsen osservò che la leggenda ha ragione, attribuendo l'origine della scrittura ai Pelasghi di Arcadia, essendo che fu portata da essi nel Lazio, non molto dopo che l'avevano essi medesimi conosciuta (*Unterit. Dial.* p. 28), e che sebbene agli storici non mancassero documenti della storia primitiva di Roma, essi gli trascurarono, amando meglio di delineare caratteri e descrivere rivoluzioni e battaglie, che di far tesoro di notizie che non sarebbero sfuggite a un diligente ricercatore (*Hist. Rom.* I p. 258 ed. cit.). Ciò non di meno possiamo ancora raccogliere qua e là tali indizi che sufficientemente dimostrano, che l'uso della scrittura era noto in Roma nei primi tre secoli. Cominciando dal tempo di Romolo, Cicerone afferma che quella età era già *inveteratis litteris atque doctrinis.* (*De Rep.* II 10), che la città *a primo urbis ortu* fu costituita con ordinamenti regii e con leggi religiose e civili (*Tuscul.* IV 1), e Dionisio racconta che Romolo scolpì sopra colonne la pace di cento anni che aveva conchiusa con quelli di Veio (II 55). Delle sue leggi e di quelle de' suoi successori, Pomponio scrisse che al suo tempo esistevano nella collezione che Sesto Papirio ne fece sotto Tarquinio il Superbo (*Digest.* I 2. 2), e Cicerone afferma che alla sua età si conservavano ancora quelle di Numa: *quas in monumentis habemus* (*De Rep.* II p. 154 ed. Rom. 1822), *quas scitis extare* (ib. V p. 298; cf. Gellio IV. 3. 3. Festo v. *Pellices*). Livio fa menzione dei commentari di Numa (I 31) i

quali, come è noto, furono ritrovati presso il suo sepolcro sotto il Gianicolo l'anno 571 ed abbruciati per ordine del Senato (Liv. XL 29. Val. Mass. I 13). Qualunque sia la fede che meriti questo racconto, non si può negare che fosse fondato sull'opinione che l'uso della scrittura, sebbene ristretto, fosse noto al suo tempo nel Lazio. Intorno alla metà del secondo secolo Tarquinio il vecchio (138-176) scrisse il patto di alleanza che aveva fatto con Gabi sopra la pelle di un bue ch'era stato immolato e colla quale coperse uno scudo che fu posto nel tempio di Giove Pistio o di Sanco, e Dionisio che lo vide afferma ch'era *γράμμασιν ἀρχαϊκοῖς ἐπιγεγραμμένη* (IV 58). Egli vide pure nel tempio di Diana innalzato sull'Aventino da Servio la stela di bronzo sulla quale era scritta l'alleanza fra questo re e i popoli del Lazio (IV 26), sebbene quella che al suo tempo esisteva, dovesse essere, come avvisa il Mommsen, una copia di quella che probabilmente era perita nell'incendio dei Galli. Ove vuolsi notare che lo storico afferma che la scrittura era in caratteri ellenici pari a quelli che anticamente usavansi in Grecia: *γραμμάτων ἔχουσα χαρακτῆρας Ἑλληνικῶν, οἷς τὸ παλαιὸν ἡ Ἑλλὰς ἐχρᾶτο,* poichè ciò si può intendere conformemente a quello che intorno all'origine dell'alfabeto latino ho già discorso. Qual fosse la cultura civile di Roma al tempo di Servio, si può arguire sapendo ch'egli fu l'istitutore del censo. Ora come si può credere che, importando questo una serie di notizie sopra ciascuna famiglia, e che era necessario di conservare, si potesse compiere senza che fossero scritte? e l'uso dello scrivere non fosse noto, anzi già comune in Roma? Infatti sappiamo da Festo che la *descriptio classium* dell'anno 189 fu conservata, e fu veduta e consultata da Verrio Flacco (Festo, *Procum* Müller). Prezioso documento abbiamo

in Polibio nel primo trattato di commercio che i Romani fecero coi Cartaginesi nel 245 (III 22), del quale egli dice che l'antica lingua latina era così diversa da quella che si parlava al suo tempo, che i più dotti dei Romani non lo potevano deciferare che con qualche difficoltà, e lo stesso sarà stato di un secondo trattato che fu conchiuso qualche anno dopo (III 25). Come di cosa nota ai Romani Cicerone ricorda la stela di bronzo ch'era affissa dietro dei rostri nella quale era incisa l'alleanza che nel 261 Spurio Cassio fece con tutti i Latini (*pro Balbo* 23), il che è confermato da Livio che la disse *foedus columna aerea insculptum* (II 33). A questi pubblici documenti si aggiunga, siccome prova della coltura che già era in Roma, la notizia che abbiamo da Plinio (XXXV 3) delle imagini de' maggiori che Appio Claudio console nel 269 ebbe dedicate entro scudi appesi nel tempio di Bellona, sotto a ciascuna delle quali si leggevano i *titulos honorum* che avevano meritati. E qui giova pur ricordare il titolo che nel 318 Cornelio Cosso scrisse sulla lorica lintea tolta a Tolunnio, che Livio, non senza deferenza per non dire adulazione, rammenta, perchè fu letto da Augusto nel tempio di Giove Feretrio (IV 20).

Se adunque era già sì grande la potenza di Roma che alla cacciata dei re stipulava nella propria lingua trattati di alleanza e di commercio cogli stranieri, non poteva essere, che sotto il governo regio e in ispecie sotto quello di Servio che le diede una costituzione modellata su quelle delle città greche, fosse così povera di lettere che non avesse governo regolato da leggi ed ordinamenti scritti. Infatti sappiamo che queste leggi furono raccolte dopo l'incendio di Roma (Liv. VI 1), ed ho già accennato che si conservavano ancora al tempo di Cicerone, il quale fa pur menzione dei com-

mentari dei re (*pro Rabir.* 5), dei quali l'imperator Claudio, come scrive Tacito (*Ann.* XII 8), citava l'autorità. Leggiamo in Macrobio che la legge del 282, in cui Varrone trovò la più antica menzione delle intercalazioni, era stata per ordine dei consoli incisa in una stela di bronzo (*Saturn.* I 13). Notissimi sono gli *Annales maximi* che Cicerone afferma scritti *ab initio rerum romanarum*, i quali secondo che scrisse Servio furono poscia compresi in ottanta libri (*ad Aen.* I 373) e dei quali Gellio cita l'undecimo (IV 5). Con questi sono da enumerare i *libri lintei* nei quali era la serie dei magistrati romani e conservavansi nel tempio di Giunone Moneta (Liv. III 10. IV 7), quali erano i rituali dei Sanniti citati da Livio (X 38) e quelli dei sacerdoti di Anagni (*M. Corn. Fronton. et M. Aur. epist.* IV 4 Romae 1846). Anche non tenendo conto delle primitive leggende, e non curando i canti dei conviti e dei funerali, e i militari delle battaglie e dei trionfi che sono accennati da Livio (IV 20. 63. V. 49. VII 10. 38. X 30) e gli inni nazionali *πάτριοι ᾠδαί*, ricordati da Dionisio (II 34), quali erano quelli che celebravano l'adolescenza di Romolo (Dionys. I 79) e che in parte furono conservati anche in età assai tarda, non vi può quasi esser dubbio che fino dai primi tempi si scrivessero i vaticinii e le formole dei sacrifizi, come dovevano pure essere scritti i carmi degli Arvali che cantavansi *acceptis tabellis* (Henzen *Acta fr. Arv.* p. CCIV e 33), e quelli dei Salii detti *axamenta* da *axibus seu tabulis* su cui erano scritti (Marini *Arv.* p. 595).

Questo complesso di notizie e di fatti mostra quanto sia improbabile che nel secondo secolo della città non fosse già in uso l'arte dello scrivere, e come non sia da far maraviglia se sotto il regno di Servio furono scolpite lettere alfabetiche sulla grande opera

del muro da lui compiuto. Donde è lecito arguire che la scrittura fosse allora già abbastanza comune, e che non sia da ritenere al tutto siccome favola ciò che Dionisio (XI 28) e Livio (III 44) raccontano delle scuole per le fanciulle che al tempo dei Decemviri erano nel foro. La rarità dei monumenti che pervennero fino a noi fu in gran parte cagione che non si desse fede, o almeno forte si dubitasse delle notizie che sulla coltura dei Romani nei primi tre secoli si trovano sparse negli scrittori. Imperocchè fino ad ora non si conoscono iscrizioni più antiche di quelle delle monete librali della metà incirca del V secolo, e di quella del sepolcro di Scipione Barbato console nel 456, ma è pur da tenere che fra le arcaiche incerte ne sia alcuna più antica, come probabilmente lo sono alcune del bosco sacro di Pesaro e delle stele di Preneste. Oltre allo sperpero e alla rovina che in ogni età si fece dei monumenti, gli incendi furono principalmente cagione che perissero molti dei più importanti e più antichi. Quelli che avvennero nel Campidoglio ne distrussero gran parte, ma come sappiamo da Livio (VI 1) che furono ricercati e raccolti i monumenti ch'erano periti nell'incendio dei Galli, così ci è noto da Svetonio che in quello del Campidoglio avvenuto per la guerra Vitelliana nell'anno 70 perirono circa tre mila tavole di bronzo che Vespasiano, cercandone ovunque gli esemplari, procurò di restituire: *instrumentum imperii pulcherrimum ac vetustissimum, quo continebantur paene ab exordio Urbis senatus consulta, plebiscita, de societate et foedere ac privilegio cuicumque concessis* (*Vesp.* VIII). Se adunque nel primo secolo dell'impero si avevano monumenti scritti che cominciavano *paene ab exordio urbis*, e l'affermazione di Svetonio onninamente consente con quelle di Cicerone già allegate, e se come

abbiamo veduto, prima del terzo secolo di Roma, era abbastanza comune l'uso della scrittura, dobbiamo ora rallegrarci che le recenti scoperte ne abbiano rivelata la prova che le note alfabetiche erano già volgari al tempo di Servio, e che queste ci mostrino quale fosse la loro forma due secoli e mezzo prima del più antico monumento finora conosciuto. Per lo che è manifesto quanta luce queste umili note riflettano sulla antica storia letteraria di Roma, e quanto troppo si stimasse rozzo ed incolto il popolo che già aveva sottomesse le genti vicine e compiute opere d'arte maravigliose.

Avendo dimostrato col sussidio della storia quanta sia la convenienza che queste lettere hanno col tempo di Servio, rimane che le confrontiamo con quelle dei monumenti più antichi del Lazio e dei popoli italici. Disponendo in ordine alfabetico così le Palatine come le Esquiline, non temo che ne possa venir confusione, perchè avrò cura di citare i numeri con cui si distinguono nelle tavole.

La lettera A non fu trovata sui massi del Palatino, ma soltanto su quelli del muro di Servio, dove si mostrò in più modi variata nella sua forma. Alcuna volta le due aste invece di essere unite ad angolo acuto si veggono disgiunte ed aperte (28. 30. 31. 32. 40. 46. 47), come in una sigla A di marmo grezzo in Pompei, communicatami dal dott. Engelmann, e nella lamina erea di Orvieto del museo Kircheriano (Ritschl *Priscae latin. monum.* IV. C). Talora ha parimente aperte e disgiunte le aste, ma ora l'una ed ora l'altra di esse è alternamente obliqua o perpendicolare e senza la linea di mezzo che le congiunga (33. 34. 35. cf. Ritschl XIII. 51. 82. 90. 98. 99). Rare volte apparì colle due aste legate da una curva che piegando obliquamente rende inclinata l'asta a sinistra, mentre ri-

mane verticale la destra (29), e in tal modo si avvicina alla forma che suole avere nell'etrusco e nelle iscrizioni doriche dei vasi dipinti (Fabretti *Primo suppl.* p. 171). Un'altro indizio di etruscismo si vide sopra tre massi, nei quali l'A era leggermente scolpita, quasi fosse graffita, colle aste incurvate a destra (39. 40. 41) ed ha riscontro con una iscrizione etrusca di Perugia (Fabretti *C. I. I.* 1322 e *Pr. suppl.* p. 172) e con due fittili, l'uno del museo del Principe di Canino (*Mus. Etrusq.* V 303) e l'altro, colle aste però curvate a sinistra, della Certosa di Bologna (Zannoni *Sugli scavi della Cert.* p. 39. Fabretti *Pr. suppl.* tav. 4. 86). Non credo che questi indizi di etruscismo possano riuscire affatto inaspettati, poichè si possono considerare come individuali e propri delle persone, che stante la vicinanza dei luoghi, concorsero all'opera delle cave e dell'aggere, e d'altra parte la scrittura etrusca non poteva essere ignota in Roma, essendo ricordata da Plinio la tabella enea dell'elce vaticana (XVI 87), ed ora gli scavi dell'Esquilino fecero apparire sepolcri etruschi in vicinanza dell'aggere (*Bull. arch. munic.* 1874 p. 48. 49), e quivi e sul Palatino presso all'edifizio dove sono i massi letterati, si trovarono in buon numero etrusche stoviglie. Non minore varietà si vede nella linea che lega insieme le due aste, la quale poche volte è retta ed orizzontale (43. 47. 48) e spesso inclinata a destra (29. 30. 31. 36) o a sinistra (44. 45. 46). Nei più antichi monumenti l'orizzontale suole essere più rara che l'obliqua e parallela ad una delle aste, e il Mommsen stimò che venisse in uso quando già sulle monete segnavansi gli emblemi (*Hist. de la monn.* I p. 188 ed. Bruxelles). Il Lenormant ne riconobbe l'uso promiscuo nel più antico alfabeto latino (l. c. p. 216). Ritrovandosi nelle iscrizioni doriche più antiche, si possono citare

a confronto quelle dei vasi con alfabeto corinzio (Franz *El. ep. gr.* p. 22. 25. 40), di un lekito di Cuma e delle monete di Nasso e di Zancle, e fra i monumenti latini le stele, gli specchi e le ciste di Preneste (Garrucci *Syll. inscr. lat.* n. 481. 501-7. 515-17. 524-29), i quadrilateri monetali col Pegaso (*Bull. dell'Inst.* 1844 p. 52) e, se pure è sincero, il quincusse col gladio edito dal Caronni (*Ragguaglio di un viaggio* tav. XIII) e dal Duca di Blacas nelle note alla storia della Moneta del Mommsen (I p. 179. tab. IV). A questi esempi aggiungonsi quelli dei graffiti in un vaso del Principe di Canino (*Mus. Etr.* tabl. III 269) e in altri della Certosa di Bologna (Fabretti *Pr. suppl.* tav. III 62. IV 81). Talora al contrario la linea invece di essere retta ed orizzontale è più volte leggermente curva (28. 37. 42. 51), ed ora inclinata a destra (49) ed ora a sinistra (44), e di siffatte varietà abbiamo esempi in uno dei vasetti di S. Cesario (Ritschl XV. 44) e in monete romane (D'Ailly *Recherches sur la monnaie rom.* I p. 171) e campane d'argento (Fabretti l. c. p. 176).

La lettera C si ritrovò poche volte e in forme diverse. Una volta sul Palatino (1) e due volte sui massi della piazza del Maccao (53. 54) aveva la forma di una curva alquanto inclinata in avanti, come nel Sillabario di Cere e nella cista del museo Kircheriano (Ritschl I A. C). Questa forma, secondo il Lepsius, è la medesima che si trova sulle monete della Magna Grecia, della Sicilia e d'un vaso corinzio (*Annali dell'Inst.* 1836 p. 189) e si è conservata nell'alfabeto latino. In due altri massi della piazza del Maccao aveva invece la forma di un segmento di circolo (55) simile a quella delle iscrizioni arcaiche (Ritschl I A. B. *b. c.*), e nel medesimo luogo apparve tre volte con quella di un angolo formato da due linee quasi uguali (56. 57. 58) che non

di rado ricorre nei monumenti (Ritschl XIII 72). Sembra che questa forma, come già ho osservato, fosse usata per evitare la curva che richiede maggior diligenza, ma la diversità di queste due forme non è indizio, come osservò il ch. Garrucci, di maggiore o minore antichità (*Syll. inscr. lat.* p. 2), e le vediamo usate contemporaneamente sui massi del muro di Servio e sul frammento di lamina erea del museo di Bologna (Ritschl p. 97. Fabretti *Glossar. ital.* p. 1072).

Delle varie forme dell'E vedemmo parecchi esempi sui massi dell'antico edifizio Palatino, più volte in quelli del muro di Servio e specialmente in quel tratto ch'era fra la chiesa di s. Antonio e la stazione. Sul Palatino ora apparisce nella sua forma ordinaria (2), ed ora colle tre linee orizzontali eccessivamente allungate (3), di che non trovo esempio, sebbene in modo meno cospicuo, che in una moneta de' Vestini (Ritschl V P). Sospetto che una simile E fosse scolpita in un' altro masso, perchè essendosi sfaldato in principio, sembra che sia perita la verticale che univa le tre linee orizzontali superstiti (19). In un solo masso vediamo la linea di mezzo staccata dalla verticale e la lettera seguita da un'asta (4), che probabilmente accenna ad unità numerale. Sopra altri massi presso alla piazza del Maccao si vide scolpito il segno Ξ, ora colle tre linee parallele (69), ed ora colle due estreme alquanto inclinate (70), simile a quello che nell'alfabeto greco esprimeva la sibilante ξι. Male però si supporrebbe di ravvisar questo segno sul muro di Servio, perchè non ve ne ha alcuno che sia preso dal greco; ed essendo ancora che manca in tutti gli alfabeti italici, dobbiamo riconoscere in esso un segno arbitrario, che se è imitato dall'alfabeto, non potè esserlo che dal latino. Ora vedendo che altri nessi ricorrono sullo stesso muro, non

parmi inverosimile che con questo siasi inteso di esprimere due E insieme congiunti. A questo si avvicina un graffito di vaso ritrovato alla Certosa di Bologna (Fabretti *Pr. suppl.* tav. IV 97), ma la negligenza con cui fu tracciato, e la varietà con cui soglionsi vedere unite le linee nei graffiti dei vasi, piuttosto che fra i segni alfabetici me lo fa ascrivere fra gli incerti.

In generale la E ha sulle mura Serviane quella medesima forma che conservò nelle iscrizioni di età più recente, e il vederla ora in forma sottile e allungata (65. 66), come spesso è nei bronzi, ed ora colla prima linea alquanto sporgente a destra e colla verticale prolungata al basso (63), quale ritrovasi in iscrizioni arcaiche (Ritschl p. 97. N*a*. XV 35), ovvero colle tre linee disuguali (61. 62) o volte in basso (67), non prova altro che la libertà che avevano gli artefici nel rappresentare le lettere, la cui diversa forma, essendo tutte contemporanee, non può servire a distinguerle con regola cronologica.

Un nesso non prima d'ora veduto, eccetto che per segno d'interpunzione in iscrizione etrusca di Chiusi (Fabretti *C. I. I.* tab. XXXII 803), apparve sui massi dell'edifizio Palatino (7. 8. 9) e due volte sul muro di Servio al Maccao (70). Sciogliendolo sembra che sia composto di 日 e di E. Il primo di questi elementi è proprio dell'aspirazione nell'etrusco, nel greco arcaico e negli alfabeti italici, ed è forse indizio che l'operaio che lo segnò era straniero, e che veramente non fosse un segno arbitrario e casuale, ma alfabetico e proprio dell'aspirazione sembra provarlo il confronto con H che più volte si vide scolpito sul muro di Servio (72-76), e colle sigle HE, ƎH dei massi delle mura di Pompei (Breton *Pompeia décrite* p. 193), nelle quali al segno arcaico fu sostituito il latino. Qualche volta ancora sui

massi di Pompei si vede ⊟ eretto o coricato (Garrucci XXIX 4. Mazois I p. 34 pl. XIII. Zangemeister tab. XL. 39), e un nuovo esempio me ne ha fornito il ch. Engelmann di un marmo grezzo di Atene da lui trascritto in questa guisa ⊏⊐IA. Il vedere poi che il segno della aspirazione fu usato egualmente che le altre lettere alfabetiche, mostra come queste non dovessero essere adoperate quali iniziali di nomi, ma come segni per denotare, secondo che io congetturo, il luogo donde i massi erano tratti. Sapendosi però che i Latini non avevano suoni nè articolazioni aspirate, e che quando ebbero l'alfabeto dai Greci non ne presero i tre segni che le rappresentano, perchè non si confacevano col loro organo vocale, potrebbe alcuno dubitare che sui massi invece di H sia da leggere Ξ, e che invece del suono della aspirata vi sia espresso quello della sibilante. Ma appena fa mestieri di osservare che se non possiamo prendere alcuna norma dai massi per leggere più in un modo che in altro, perchè affatto fortuito è l'aspetto con cui ci si presentano, non vi ha neppure argomento che ne vieti di riconoscervi espresso il segno della articolazione aspirata. Imperocchè l'H che da principio denotava lo spirito aspro, già era inserita nell'alfabeto prima che vi avessero luogo le tre consonanti aspirate, e i Latini se ne valevano per esprimere quelle voci che, provenienti da qualche dialetto italico o dal greco, si scrivevano col digamma. Così a cagion d'esempio vediamo scritto con H il nome di Ercole, di Elena, di Adria ed anche qualche nome comune. Potè pertanto l'H essere anche usata siccome segno, quale è nei nostri massi, e qual la vediamo in un fittile della Certosa di Bologna (Fabretti *Pr. suppl.* tav. III 73) e in altri del museo di Canino (*Mus. Etr.* tab. VII. 528 *bis*. XXXV 1541 *bis* etc.). È però vero

che se, come talora appare, volesse leggersi I, si avrebbe la forma ch'era propria della *z* negli alfabeti della Grecia, dell'Etruria, della Campania, del Sannio e della Messapia (Mommsen *Inscript. Messap.* p. 10), e quale ci si mostra sul vaso Galassi. Ma tale forma è onninamente ignota nei monumenti latini, e se ora la vediamo sulla tazza Esquilina del signor Nardoni, è perchè le lettere che vi sono inscritte appartengono all'alfabeto greco. Ciò non di meno può essere che l'antico segno latino della *z* avesse forma simile a quella del greco, perchè sappiamo che i Latini ne avevano il suono, affermando Velio Longo che si trovava nel carme Saliare (*De orthograph.* Putsch p. 2217), ed infatti è nel frammento che ne fu conservato da Varrone (*LL.* 7. 26. cf. Bergk *Comment. de carm. Saliar. reliq.* Marburgi 1848 p. 3). Ammise il Mommsen che la *z* veramente fosse nell'antichissimo alfabeto latino, e che già ne fosse eliminata al tempo delle XII tavole (*Unterit. Dial.* p. 33), ma essa ricomparve nuovamente più tardi, e verso la fine del secolo V ne abbiamo esempio sulle monete di Cosa (Ritschl VII 40*a*), sebbene circa cinquanta anni dopo non fosse usata da Accio, da Nevio e da Livio Andronico (Mario Vittorino *Ars gramm.* T. VI p. 8 ed. Keilii, Lipsiae 1874). Un nuovo esempio ne addusse il ch. Fr. Lenormant additando come la *z* si trovi nell'iscrizione di Milionia (*Unterit. Dial.* tav. XV), ed essendo che l'alfabeto dei Marsi è puramente latino, ne inferì che la *z* era nell'alfabeto primitivo (l. c. p. 216). Fra i segni dell'edifizio Palatino fu creduto di ravvisarla in un masso, ma fu scambiata con N veduta inclinata da un lato.

La lettera F apparve tre volte sul Palatino (10. 11. 12) scritta due volte da destra a sinistra ed una da sinistra a destra. Sul muro di Servio non se ne vide

alcun indizio. Questa lettera finora mancava all'antico alfabeto (*Unterit. Dial.* p. 27), e parve cosa assai singolare che essendo articolazione propria del linguaggio dei Latini, questi per esprimerla non ne prendessero almeno il 8 dagli Etruschi (Mommsen *Hist. Rom.* I. 259 ed. cit.). Il Franz, rifiutando l'autorità dei grammatici, aveva già stabilito che non si potesse escludere dall'alfabeto di diciotto lettere (*El. ep. gr.* p. 27), e il ch. Fr. Lenormant (l. c. p. 216) mostrò che i Romani avevano adattato all'uso loro il digamma dei Greci F per esprimerne con questo segno l'articolazione. Trovasi pure nell'alfabeto dei Volsci, e i monumenti latini già ce lo mostrano in uso prima della fine del V secolo (Ritschl tab. I e III), ed ora la sua antichità ci è chiarita dal ritrovarsi scritto anche da destra a sinistra sui massi dell'edifizio Palatino e sopra un vaso nolano (Fabretti *C. I. I.* 2767).

Più volte sui massi Palatini e su quelli delle mura di Servio si videro scolpite aste od obeli (20. 21. 99-101) ora soli ed ora accoppiati con altri che male si prenderebbero per vocale, essendo che più probabilmente sono segni di numero. Nondimeno, sebbene sia cosa incerta, sospetto che vi si trovi espresso una volta il segno della vocale *i* (77) come già si vide sul Palatino (13), perchè l'asta ha le due estremità fornite di lineette sporgenti che con piccola curva vi si riuniscono, e perciò differisce da quelle che certamente sono segni numerici. Questa differenza, sebbene possa provenire da maggiore diligenza dell'artefice e non faccia prova per non riconoscervi un numero, fa nondimeno congetturare che siasi voluto esprimere il segno della terza vocale.

Molti sono gli esempi e in molte guise variati della lettera K sulle mura di Servio (78-91), mentre al contrario nessuno se ne ha sul Palatino. Con iden-



tica forma, ma da dritta a sinistra, ci si presenta graffita sulla tazza Esquilina del signor Nardoni (tav. d'agg. L), nella quale però è da notare nuovamente che le lettere che l'adornano appartengono all'alfabeto greco, ed essendo che in questo come nel latino, è uguale la forma del K, ne giova di avere ora ritrovato in Roma un monumento che ne mostra usati contemporaneamente i due alfabeti. Ma che il K fosse nel primitivo alfabeto latino ed usato nella scrittura, e che poi in questa fosse ito in disuso sulla fine del terzo secolo, lo mostrano le XII tavole nelle quali il K non fu più usato che per distinguere iniziali di nomi diversi, e quindi non compare che in nomi di origine greca, o che, se sono latini, furono scritti col K per affettazione o per influenza di greca pronunzia. Allora la C prese il suo luogo e perciò mutò la sua forza primitiva di media in tenue (*Unterit. Dial.* p. 31), e come osservò il Mommsen, quando il γ ed il κ finirono per avere il medesimo suono, sparì il K che più non fu usato che nei casi accennati (*Hist. Rom.* I p. 257 ed. cit.). Ora noi ritroviamo contemporaneamente sul muro di Servio il C (53-58) ed il K (78-91), e ciò conferma l'induzione del Mommsen che queste lettere appartenevano all'alfabeto ed erano in uso nella scrittura primitiva. La sua forma ha le due linee sporgenti che sempre sono più o meno separate l'una dall'altra e qualche volta curve così all'interno come all'esterno. Simili forme si veggono in un graffito etrusco di Chiusi (Fabretti *Pr. suppl.* p. 217), in un fittile della Certosa di Bologna (ivi tav. III 74), in un cippo umbro di Todi (id. *C. I. I.* tav. XX 86*b*), in uno dei massi di Pompei (Mazois I pl. XIII. p. 34. cf. Garrucci tav. XXIX 4 p. 12) e in un alfabeto graffito del medesimo luogo (Ritschl XVII 24).

Un solo esempio di L si è veduto sopra di un masso nelle reliquie dell'aggere sulla piazza del Maccao, e questo scritto ad angolo ottuso, e ciò che è più singolare, da destra a sinistra (92). Sventuratamente quest'unico esempio, essendosi sfaldato il tufo, ora è perito. Di lettere retrograde è la sola che si sia ritrovata nel muro di Servio, come una sola, ٦, si ritrovò sul Palatino. Sono questi forse i soli indizi di scrittura alfabetica da dritta a sinistra che si abbiano in monumenti romani, e che ne mostrino come lo scrivere dei Latini da principio non dovesse differire da quello degli altri popoli italici. Ma vediamo che, quando Servio innalzò il muro dell'aggere, già in Roma scrivevasi dalla sinistra alla destra, e forse da tempo non sì lontano che non ne fosse viva ancora la memoria, come vivo n'era l'esempio presso i popoli vicini. Laonde dai massi del Palatino e dell'aggere conosciamo bensì che già era in uso il nuovo modo di scrivere, ma vi scorgiamo tuttavia gli indizi dell'antico, sicchè gli uni e gli altri si possono dire scolpiti in tal tempo che fosse quasi di transizione. Nondimeno non conoscendo che due sole lettere scritte da destra a sinistra possiamo anche ascriverle a quella libertà che in siffatti segni si prendevano i lapicidi, imitando quel modo di scrivere, che quantunque già fuori d'uso in Roma, vi dovea essere notissimo ed era ancora proprio dei popoli vicini. La forma che la L aveva nel masso oltre all'essere retrograda, per la ottusità dell'angolo e pel prolungamento della linea inferiore, rassomiglia a quella che talvolta ha nelle iscrizioni graffite o dipinte, ma nelle retrograde il ch. Fabretti non ce ne additò che un esempio in un ossuario etrusco romano di Perugia (*Glossar. ital.* col. 1797).

Della lettera M non si vide alcun esempio. ed

un solo si ebbe del N in un masso dell'edifizio palatino (14). Essendo il masso collocato sopra di un lato a primo aspetto ha l'apparenza di Z, ma se si osserva che, se fosse tale, la sua forma sarebbe troppo schiacciata, e che una delle aste è separata dalla diagonale, come suol vedersi in iscrizioni arcaiche (Ritschl I A. II A. XI*o*. Fabretti *C. I. I.* tab. 46 n. 2706), non rimane alcun dubbio che propriamente sia N e non Z, ed oltre a ciò difficilmente si comprenderebbe come potesse trovarsi scolpito in età in cui non era in uso nell'alfabeto romano.

La lettera P ci si mostrò sul Palatino (15) e sull'aggere nella forma lineare e quadrata (93. 94), quale si vede sulle monete di Pesto e di Lucera (Ritschl VI W. VII 59. 62), in monumenti arcaici (Fabretti *Pr. suppl.* p. 195), e capovolta sulle pietre di Tarragona (Hübner *Hermes* I 89). Due volte sull'edifizio del Palatino sembra aver preso la forma ad angolo acuto (16. 17) che è bensì propria dell'alfabeto etrusco, ma che pure è usata in iscrizioni latine (Ritschl IB. IIIE). La diversità di queste forme, come ho già notato sopra altre lettere, può spiegarsi colla affluenza degli operai che dall'Etruria e dalla Campania concorsero alle costruzioni del Palatino e dell'aggere.

La lettera V si vide una sola volta sul Palatino (18) e più altre sul muro di Servio (95-98). D'ordinario sembra cifra numerica, ma che non lo sia sempre, lo mostra il confronto coi numeri 42-51, nei quali essendo in nesso con A si palesa per lettera alfabetica. In cinque di questi nessi (42-46) il V seguendo all'A sembra avere il valore di vocale, ma precedendola nei seguenti 47-52 sembra avere quello di consonante. Sia poi che con questi nessi siasi voluto esprimere una unione sillabica, ovvero che con lettere variamente congiunte

o raddoppiate, come ai numeri 36-40, siasi inteso di esprimere segni a imitazione di quelli che si usavano nella scrittura, è chiaro che già da gran tempo doveva essere introdotto l'uso dei nessi.

Alle lettere alfabetiche succedono le cifre numeriche. Ascrivo fra queste, perchè le credo indicare unità, le aste che ora sono segnate da sole (20-21 e 99-101), ora accoppiate a due (102) e a tre insieme (103-108). Manca il numero *quattro*, ma non credo che sebbene da solo si confonda col segno alfabetico della vocale V, manchi il numero *cinque* del quale i massi ci danno il duplo (109-110) ed il decuplo (111 e seg.). Pochi esempi si ebbero del dieci, la cui cifra benchè esprima numero e segno alfabetico, non lascia dubbio che sia da prendere per numero. Più frequentemente si è veduto scolpito il cinquanta (111-121) colla cifra medesima ch'era comune ai Latini e agli Etruschi. Le varietà colle quali ci si presenta, ritrovansi sui monumenti più antichi, e fra le altre vuolsi notare quella che con tre unità (118) indica il numero *cinquantatre*, che per caso singolare si vede nel modo medesimo graffito in un fittile di Villanova (Fabretti *Pr. suppl.* tav. III 32). Numeri alternati con lettere si vedono pure sui massi delle mura di Pompei (Mazois I p. 36. Zangemeister p. 166), e di numeri e lettere insieme accoppiate ne danno esempi le iscrizioni dei marmi grezzi e dei travertini.

Con questi segni se ne trovarono altri (27. 122-129) di forme sì strane che riescono affatto incerti, e non si possono tenere che come note di convenzione solamente conosciute agli operai. Fra questi segni è singolare il n. 38, dove al segno che fu impresso da prima furono dopo soprapposte due A insieme accoppiate, come ai numeri 36-41, e ciò sembra fatto per

correggere la nota primitiva perchè errata o perchè non bene compresa. Alcuni sono crociformi, ma colle due linee pari o ineguali (22-26) che si videro soltanto sul Palatino, ai quali ora se ne aggiunse un nuovo esempio in un solo dei massi di cappellacio che formavano la platea del tempio Capitolino (129). Questo segno era lettera alfabetica nel greco arcaico e nell'etrusco, e lo vediamo sopra i massi delle mura di Pompei (Zangemeister tav. XL 35. 37) e graffito sopra tre vasi della Certosa di Bologna (Fabretti *Pr. suppl.* tav. III 53. 54. 55), ma nondimeno per quanta sia la somiglianza che può avere colle forme di antichi alfabeti, credo che sopra dei nostri massi il segno crociforme esprima la cifra numerica del X, che più accuratamente scolpita abbiamo veduto sopra i massi delle mura di Servio. Su queste e propriamente in quella parte ch'era coperta dal monte detto della Giustizia, si vide più volte un'altro segno (128) che aveva la forma di obelo ed era probabilmente indizio della unità.

Sono questi i segni che dai due più antichi monumenti letterati di Roma ho potuto raccogliere e conservare nelle tavole unite a questo scritto, poichè pur troppo una parte dei massi originali ora più non esiste, e alcuni, come quelli specialmente del Palatino, essendo esposti al sole e alla pioggia, si vanno ogni dì sgretolando in guisa che nel maggior numero non rimane più traccia alcuna delle lettere che avevano inscritte. Se poi mercè l'età a cui si riferiscono, e l'accordo che hanno colle nozioni che ne conservò la storia, mi sono giustamente apposto nel discorrere della loro importanza e del vantaggio che può ritrarsene per meglio giudicare della coltura antica di Roma, ne seguiterà che meno favolose si stimeranno molte delle cose che intorno alla civiltà degli antichi Latini ci

vennero narrate dagli scrittori. Se altrimenti ne sembrerà ai dotti, ne avremo almeno raccolto questo non inutile frutto, che mentre si distruggono le opere di una età sì remota, non si avrà a lamentare che insieme con esse ne periscano le memorie.

N. B. Nelle tavole la misura delle lettere è ridotta al decimo degli originali.

CISTA PRENESTINA CON RAPPRESENTANZA TRIONFALE.

(Mon. dell'Inst. vol. X tav. XXVIIII).

Il quadro graffito sulla cista prenestina del museo di Berlino raffigurata sulla nostra tavola XXVIIII, quanto al merito artistico, se per nulla può ascriversi al primo ordine, ne occupa però uno non infimo nella schiera di tali scarabocchi più o meno spiacevoli; quanto al contenuto non possiamo non assegnargli un posto veramente unico fra tutti i graffiti, sia sopra ciste sia sopra specchi sorti alla luce dalle tenebre dei sepolcri etruschi e latini. Imperocchè accanto a tanti e tanti soggetti mitologici e semimitologici assai di rado occorrono scene della vita reale, e fra queste quasi sempre scene amorose o avvenimenti guerreschi, i quali spesso non saprebbe nemmeno dirsi se siano presi dalla mitologia o dalla realtà umana. Nel nostro caso, all'incontro, si tratta d'una rappresentanza, per così dire, storica, d'una scena della vita politica degli an-

tichi Latini, la quale per la sua rarità gareggia con quei pochi soggetti storici che s' incontrano sulle stoviglie greche ovvero fra le pitture parietarie delle città distrutte della Campania. Se quindi nascesse per avventura una certa diffidenza riguardo all' autenticità del nostro graffito, essa, come vedremo, difficilmente potrebbe giustificarsi dirimpetto alla non comune erudizione che dovrebbe aver dettato al falsario la scelta del soggetto ed i tanti dettagli poco conosciuti, mentre quella classe di artisti suol attenersi piuttosto all' imitazione di cose non troppo straordinarie, nè si arrischierebbe di introdurre nel ciclo delle rappresentanze graffite un soggetto totalmente insolito in questo genere di monumenti.

Nel centro della composizione ci si presenta quel magnifico personaggio coronato d' alloro e distinto da lungo scettro, il quale da una patera sta per sacrificare sopra incensiere ardente. Dall' una parte un camillo, un sacerdote, un servo, accanto a qualche arnese di uso sagro; dall' altra una quadriga retta da un uomo barbato, fermata da un giovane mezzo ignudo e seguita da un trombettiere (imperocchè questi dovrebbe trovarsi addietro al carro, dal quale è stato separato sulla nostra incisione) – ecco i tratti essenziali del quadro che si svolge innanzi ai nostri sguardi. Egli è evidente che si tratta d'una solennità trionfale; ma da questa impressione generale procedendo ad esaminare i dettagli, cominciano le difficoltà.

La quadriga – supponendo tuttavia che la rappresentanza si riferisca a cose romane – ci impone quasi incontrastabilmente il pensiere d' un trionfo regolare, essendochè soltanto in questo era permesso l' uso della quadriga; si diceva essere vecchio costume introdotto da Tarquinio Prisco, *quod aureo curru quattuor equis*

triumphatur [1]. Nè contraddice direttamente la foggia e l'ornato del carro, distinto di vari ornamenti [2]; sebbene altre rappresentanze di carri trionfali, quali miransi p. es. sull'arco di Tito [3], sopra l'uno dei rilievi d'un arco di M. Aurelio [4], sull'arco di Traiano a Benevento [5], ce li mostrino di forma alquanto differente e più conforme alla descrizione datane da Zonara (7,21): *τὸ δὲ δὴ ἅρμα οὔτ' ἀγωνιστηρίῳ οὔτε πολεμιστηρίῳ ἦν ἐμφερές, ἀλλ' ἐς πύργου περιφεροῦς τρόπον ἐξείργαστο.* - Un uomo ammantato, colla testa cinta di larga tenia *(infula?)* e col bastone nella destra, regge le redini del carro, perchè il personaggio principale è sceso per offrire il sacrifizio. Non occorre ricordarsi di quel servo publico, il cui mestiere era tenere la corona trionfale di oro e di gemme sopra il capo del trionfatore, mentre questo procedeva nel carro [6]; anzi, vedremo che

[1] Floro 1, 1, 5 conf. Dionigi 9, 71 Λουκρήτιος μὲν ἐπὶ τοῦ τεθρίππου παρεμβεβηκώς. Plut. *Marc.* 22 ἐπὶ τοῦ τεθρίππου βεβηκώς. Zonara 7, 21 λευκῷ τεθρίππῳ. Serv. *Verg. Aen.* 4, 543 *qui autem triumphat, albis equis utitur quattuor.*

[2] Appiano *Pun.* 66 ἐφ' ἅρματος καταγεγραμμένου ποικίλως. Plut. *Aem. Pauli.* 34 ἅρματι κεκοσμημένῳ διαπρεπῶς ἐπιβεβηκώς. L'ἅρμα λιθοκόλλητον nel trionfo mitradatico di Pompeo (App. *Mithr.* 117) sarà stata una delle aggiunte inusitate di quella processione. — Il bustino di cui il carro in quistione va adorno, forse ha un significato profilattico; cf. Jahn *Berichte d. sächs. Ges.* 1854 p. 45 seg. 1855 p. 67.

[3] S. Bartoli *admir.* tav. 8. Rossini *archi trionf.* tav. 34. Philippi *röm. Triumphalreliefs* tav. 2.

[4] *Admiranda* tav. 8. Rossini tav. 49.

[5] Rossini tav. 41. Lascio da parte il rilievo del monumento ateniese di Filopappo (*Antiq. of Athens* III cap. 5 tav. 8), essendochè non si può pensare ad un trionfo di Filopappo. Bene a ragione il Koehler pare vi abbia riconosciuto il *processus consularis* di quell'uomo (*Mittheil. d. archaeol. Inst. in Athen* I p. 126), al quale convengono la quadriga e tutto l'apparato trionfale, cf. Eckhel *doctr. numm.* VIII p. 335 seg. Mommsen *röm. Staatsrecht* I^{2} p. 377. 399 seg. e la moneta incisa dal Cohen *méd. impér.* II tav. 13, 50.

[6] Cf. i passi degli autori presso Mommsen l. cit. p. 412 n. 2.

questo non avrebbe neppure il suo posto nella nostra rappresentanza. – I due giovanetti poi, i quali, cinti d'un cerchio di metallo, stanno sui cavalli a destra ed a manca, possono essere di quei giovani parenti del trionfatore che *sedere in equis triumphantium solebant* [1], e segnatamente sugli scapoli [2]; lo scarso vestito, è vero, poco si addice a quei *filii praetextati*. Simile licenza però di costume ricorre in quella figura vivacemente mossa, la quale, coperta la testa di elmo, con un lungo bastone o sferza che sia nella manca, sta afferrando la briglia del cavallo a sinistra. Anche sui rilievi summentovati per lo più un qualche personaggio è occupato coi destrieri. Sull'arco di Tito è la Roma stessa che conduce i cavalli per le redini; ma spicca inoltre fra il corteo pienamente vestito un uomo che si trova alla manca del carro e dei cavalli, vestito del solo pallio, che presenta agli sguardi tutta la parte superiore del corpo in nudità eroica. Nella letteratura a mia disposizione non trovo assegnato un certo nome a questa figura, che vorrebbe cercarsi non tanto nelle file dei semplici mortali quanto nella regione ideale della Roma e della Vittoria che resse la corona d'oro al dissopra del trionfatore. L'analogia di quel giovane mezzo ignudo, il quale sopra l'uno dei rilievi dell'arco di Portogallo [3] stando dirimpetto a

[1] Cicerone *pro Mur.* 11.

[2] Appiano *Pun.* 66 ἐπὶ τῶν παρηόρων ἑκατέρωθεν ἤθεοι συγγενεῖς. Svetonio *Tib.* 6 *pubescens (Tiberius) Actiaco triumpho currum Augusti comitatus est sinisteriore funali equo, cum Marcellus Octaviae filius dexteriore veheretur.* Più generalmente si esprime Zonara 7, 21 τοὺς δὲ ἁδροτέρους (τῶν παίδων ἢ συγγενῶν) ἐπὶ τοὺς ἱππίους τούς τε ζυγίους καὶ τοὺς σειραφόρους ἀνετίθετο.

[3] S. Bartoli *arcus* tav. 50. *admir.* tav. 11. Rossini tav. 49. Foggini *Mus. Capit.* IV, 12. Mori *scult. del Campid.* I, *scala* tav. 3 (p. 219). Righetti *Campidoglio* I, 170.

M. Aurelio pare rappresenti il popolo romano, fa supporre un simile significato a quel giovane dell' arco di Tito. Sul rilievo poi di M. Aurelio proveniente dalla chiesa di S. Martina [1] un giovane coronato, ma vestito nel modo consueto, va accanto ai cavalli, e lo stesso vale dell' arco beneventano e del monumento di Filopappo [2]; quì, s' intende, non può essere che un apparitore del personaggio principale. Quale sia stata l'intenzione di quello che fabricò la nostra cista, non vorrei deciderlo; l' elmo però assieme all' apparenza ideale del giovane ci farà pensare ad un rappresentante dell' armata vittoriosa, per il quale una piena armatura meno bene sì addirebbe, stantechè questa desterebbe la supposizione d' un qualche singolo guerriero invece d' un personaggio ideale e per così dire collettivo. Tanto è certo che non si può pensare in verun modo alla rappresentazione d' un littore. Imperocchè il bastoncino non è mai un *fascis*; ai littori poi, ove fanno parte del trionfo, appartiene la tunica purpurea [3], e forse una *togula* indossata alle porte della città invece del mantello militare *(sagulum)* [4]; ed è così, colla tunica e colla piccola toga guarnita di frange, che sogliono presentarsi sui rilievi degli archi trionfali.

Del gruppo che attornia la quadriga, fa parte finalmente il trombettiere *(liticen)* coronato, che porta una tunica ad orlo ricamato, un braccialetto con amuletti appesivi, ed oltre a calze gambali *(ocreae)* di metallo.

[1] V. p. 107 nota 4.

[2] Vedi p. 107 nota 5.

[3] Appiano *Pun.* 66 ῥαβδοῦχοι φοινικοῦς χιτῶνας ἐνδεδυκότες.

[4] Cicerone *in Pis.* 55 *togulae lictoribus ad portam praesto fuerunt, quibus illi acceptis sagula reiecerunt.* Durante la guerra essi erano *paludati* al pari del generale (Mommsen *röm. Staatsr.* I² p. 61 seg.).

Colla sinistra regge il gherone del mantello oppure *sagum* che cuopre il braccio sinistro, colla destra afferra il corno che posa sulla spalla. Il corno curve *(lituus)* invece della tromba dritta *(tuba)* additerebbe, prendendo la cosa a tutto rigore, alla cavalleria [1]; quì però il *liticen* senz'altro è il rappresentante dei *tubicines cornicines bucinatores*, in somma di tutti quei σαλπιγκταὶ che solevano marciare alla testa della processione trionfale [2] e che non mancano quasi mai sui rilievi degli archi. Anzi pare la trombetta quì debba surrogare non solamente i colleghi musici, ma pure qualche altro partecipe della processione, i littori per esempio che marciavano dinnanzi al carro trionfale, e tutto quel corteggio di apparitori che lo seguiva.

Mentre le parti finora esaminate del nostro graffito facilmente si prestano, od almeno non sono contrarie all'interpretazione dell'insieme per un trionfo regolare, il costume del personaggio principale contraddice assolutamente a siffatta supposizione. Non parlo della corona d'alloro, che conviene a tutto l'esercito e prima di tutti all'imperatore stesso [3]; nè ci farà specie la mancanza del ramoscello d'alloro nella destra [4], perchè la patera ne ha occupato il posto. Anzi lo scettro *(scipio)* sulla cui cima siede l'aquila, *volucris sceptro*

[1] Acrone *Hor. carm.* 1, 1, 23 *inter lituum et tubam hoc in antiquis distare inveni: lituus equitum est et incurvus, tuba vero peditum et directa.* Questo passo però manca nei codici migliori. Esempi di *liticines* nell'infanteria v. presso Marquardt *Handb. d. röm. Alterth.* III, 2 p. 425 n. 2488.

[2] Appiano *Pun.* 66 ἐστεφάνωνται μὲν ἅπαντες, ἡγοῦνται δὲ σαλπιγκταί. Plut. *Aem Paull.* 33.

[3] Plinio 15, 127. 137. Livio 10, 7, 9. Dionigi 2, 34. Zonara 7, 22 ecc.

[4] Plinio 15, 137. Appiano *Pun.* 66. Plut. *Aem. Paull.* 34.

quae surgit eburno [1], è uno dei contrassegni più caratteristici del trionfatore, che perciò non manca a nessuna descrizione del trionfo. È noto che il trionfatore porta questo attributo, del resto affatto sconosciuto nella repubblica romana, ad imitazione del Giove Ottimo Massimo Capitolino. Ma molto più stretto si è il rapporto fra questo nume e la propria veste trionfale, purpurea e di più guarnita e ricamata d'oro, la *tunica palmata* e la *toga purpurea* ovvero *picta* [2], essendochè questo vestito solenne assieme a quella corona d'oro apparteneva al sacro tesoro del tempio capitolino e dal dio stesso fu dato in prestito al trionfatore pei soli giorni del trionfo, affinchè entrasse nella città *Iovis optimi maximi ornatu decoratus* [3]. Ora alla *tunica palmata*, descritta quale χιτὼν πορφυροῦς πλατύσημος [4], nel nostro graffito non mancherebbe questo largo guarnimento, ma mancherebbe ogni indizio delle palme tanto caratteristiche [5]; e quel che vale vieppiù, vi manca il più distintivo di tutti quegli attributi, la toga porporina che sui rilievi trionfali è sempre bene distinta. Imperocchè quel corto mantello che il trionfatore della cista porta abbottonato sulla spalla destra, non può per

[1] Giovenale 10, 43. Dionigi 3, 61 σκῆπτρον ἀετὸν ἔχον ἐπὶ τῆς κεφαλῆς ecc. Mommsen *röm. Staatsr.* I² p. 410 n. 4.

[2] Vedi i passi degli autori presso Marquardt *Handb.* V, 2, 150 seg. Mommsen l. cit. p. 394 seg.

[3] Livio 10, 7. Cf. Mommsen l. cit. p. 396, 4. Tertulliano rammenta la corona e le *togae palmatae* come prese *ab Iove*, il biografo di Gordiano la *tunica palmata* e la *toga picta* come ricevute *de Capitolio*, quello di Alessandro *praetextam et togam pictam ....de Iovis templo sumptam.*

[4] Dionigi 3, 61.

[5] Questi ricami sono diligentemente espressi nei dittichi consolari, in cui si sa che il console viene raffigurato nell'ornato trionfale da lui portato nella solenne inaugurazione della sua dignità. Gori *thes. diptych.* I tav. 1. 2. 4. 5. 7. 9. 11. 12. II, 13. 16. 17. 2. 6.

niente essere una toga, di cui gli mancano tutti i contrassegni certi ed incontrastabili; anzi è il *paludamentum*, conforme quanto alla foggia generale alla clamide de' Greci [1], e quì distinto come costume festoso mercè un largo guarnimento ricamato. È dunque evidente che il trionfatore non ci si presenta nel costume pacifico, ma nell' atteggiamento militare, laonde viene esclusa ogni possibilità di crederlo entrato dentro il pomerio e giunto in pompa solenne sul Campidoglio. Se véramente una volta Pompeo si è permesso di portare ad occasione del trionfo mitradatico invece della toga di Giove Ottimo Massimo la clamide del grande Alessansandro da lui predata [2], questo era un deviamento dalla tradizione dei maggiori, un'insolenza fra le tante altre di quel triónfo, che non possiamo credere di trovare seguita dall'autore del nostro graffito.

Rimosso così il solenne trionfo capitolino, il pensiere prima si rivolge all' ovazione. Ma posto che la corona possa credersi di mirto invece di alloro [3], pure il manto non è una *toga praetexta* [4], non più che una *toga picta*; lo scettro non appartiene all'apparato dell' ovazione [5]; neppure la quadriga riserbata esclusivamente al trionfo stesso, mentre nell'ovazione il generale

[1] Marquardt *Handb.* V, 2 p. 172. Mommsen *Staatsr.* I[2] p. 415.

[2] Appiano *Mithr.* 117 ἐπὶ ἅρματος ἦν, καὶ τοῦδε λιθοκολλήτου, χλαμύδα ἔχων ὥς φασιν Ἀλεξάνδρου τοῦ Μακεδόνος εἴ τῳ πιστόν.

[3] Plinio 15, 125 *P. Postumius Tubertus... myrto Veneris victricis coronatus incessit... haec postea ovantium fuit corona.* Gellio 5, 6. Plut. *Marcell.* 22.

[4] Dionigi 5, 47 οὐ τὴν ποικίλην καὶ χρυσόσημον ἀμφιέννυται στολήν, ᾗ κοσμεῖται ὁ ἕτερος (il trionfatore), οὐδὲ τὸν χρύσεον ἔχει στέφανον, ἀλλὰ περιπόρφυρον λευκὴν περιβέβληται τήβενναν, τὸ ἐπιχώριον τῶν ὑπάτων τε καὶ στρατηγῶν φόρημα.

[5] Dionigi l. cit. μεμείωται δὲ καὶ τοῦ σκήπτρου τῇ φορήσει παρὰ τὸν ἕτερον.

faceva la sua entrata a piedi [1], o tutto al più, in tempi più avanzati, montava un destriero [2]. Finalmente invece della trombetta aspetteremo piuttosto un sonator di flauto [3].

Resta un terzo genere di trionfo, il *triumphus in monte Albano*, vale a dire, come è noto, una processione trionfale diretta al Giove Laziare sul monte Cavi, ed intrapresa di propria autorità, *iure imperi consularis* [4], ed a proprie spese da un generale cui il senato aveva rifiutato l'onore del trionfo capitolino [5]; talora oltre ad un'ovazione accordata dal senato [6]. Dacchè C. Papirio Masone nel 231 dopo una vittoria in Corsica a dispetto del senato si era arrogato tale sorta di trionfo [7],

[1] Dionigi l. cit. *πεζὸς εἰσέρχεται μετὰ τῆς στρατιᾶς προηγούμενος ὁ τὸν οὐαστὴν καλούμενον θρίαμβον, ἀλλ' οὐχ ἐφ' ἅρματος ὥσπερ ἐκεῖνος.* 8, 67 *εἰσῆλθεν ὁ ἀνὴρ πεζὸς τὰ λοιπὰ τῆς πομπῆς ἐπαγόμενος.* 9, 36 *τὸν πεζὸν θρίαμβον.* Plut. *Marc.* 22 *πεζὸς ἐν βλαύταις* (nell'anno 211 a. Cr.). Gellio 5, 6, 27 *Sabinus Masurius pedibus ingredi ovantes dicit.*

[2] Gellio l. cit. *partim enim scripserunt (veteres scriptores) qui ovaret introire solitum equo vehentem.* Servio *Verg. Aen.* 4, 543 *qui enim ovationem meretur, et uno equo utitur* ecc. I due esempi di *ἐπινίκια ἐπὶ τοῦ κέλητος* presso Cassio Dione 54, 8. 55, 2 appartengono al tempo di Augusto.

[3] Plutarco *Marc.* 22 *οὐδὲ περισαλπιζόμενος, ἀλλά... ὑπ' αὐλητῶν μάλα πολλῶν.*

[4] Livio 33, 23 *Q. Minucius temptata tantum relatione, cum adversum omnem senatum videret, in monte Albano se triumphaturum et iure imperi consularis et multorum clarorum virorum exemplo dixit.*

[5] Livio 45, 38 *multi etiam qui ab senatu non impetrarunt triumphum in monte Albano triumpharunt.*

[6] Livio 26, 21 *pridie quam urbem iniret, in monte Albano triumphavit* (M. Marcello, nel 211); *inde ovans multam prae se praedam in urbem intulit.* Plut. *Marc.* 22.

[7] *C. I. Lat.* I p. 458 *C. Papirius C. f. L. n. Maso cos. ann. DXXII de Corseis primus in monte Albano III nonas Mart.* Plin. 15, 126. Val. Mass. 3, 6, 5, ove il Halm non bene dall'epitome di Paride ha introdotto nel testo di Valerio il falso prenome *M.*

questa maniera di procacciarsi *sine publica auctoritate*[1] l'onore e lo splendore d'un trionfo diventò in breve molto gradita, dimodochè già dopo trentaquattro anni, nel 197, Minucio dirimpetto al senato poteva riferirsi all'esempio di molti uomini illustri [2]. È interessante di imparare in quest'occasione, che tale trionfo, quantunque meno onorevole, pure fosse appena meno splendido di quello uffiziale [3]. Il solo passo, per quanto mi sappia, dal quale possiamo rilevare qualche dettaglio intorno alla maniera in cui si celebrava il trionfo albano, si trova presso Plutarco (*Marcell.* 22). Quando dopo lunghe deliberazioni il senato - così dice Livio 26, 21, Plutarco parla dei nemici di Marcello - ebbe accordato al conquistatore di Siracusa invece del richiesto trionfo la sola ovazione, « questo si arrese al loro parere in quanto che guidò il perfetto e grande trionfo solamente al monte albano e nella città si contentò di quello minore, chiamato dai Greci εὔας, dai Romani ὄβα ». Di quest'ultimo poi si dice che il generale « fa la sua entrata non stante sulla quadriga, nè coronato di alloro, nè circondato dal rimbombo delle trombette, ma in piedi e calzato, seguito da moltissimi sonatori di flauti, e con coperta la testa di mirtea corona »; anche in ciò differiscono le due processioni che « nel gran trionfo era usanza ricevuta che i generali

[1] Livio 42, 21 *in monte Albano, quod iam in morem venerat ut sine publica auctoritate fieret, triumphavit* (C. Cicereio); cf. *C. I. Lat.* I p. 459 sotto l'anno 582 = 172 *ex Corsica in monte Albano k. Oct.*

[2] Livio 33, 23. Un brano della notizia relativa negli atti trionfali è stato ritrovato dall'Henzen *C. I. Lat.* I p. 459 all'anno 557 = 197, cf. *Annali* 1861 p. 106 seg.

[3] Livio l. cit. *is triumphus ut loco et fama rerum gestarum et quod sumptum non erogatum ex aerario omnes sciebant, inhonoratior fuit, ita signis carpentisque et spolis ferme aequabat (Corneli triumphum). pecuniae etiam par prope summa fuit* ecc.

immolassero un bue (oppure giovenco), laddove nell'ovazione era una pecora che offrivano in sacrifizio »[1]. In questo brano importante il trionfo sul monte albano quanto all'esterna apparenza non viene punto distinto dal trionfo uffiziale capitolino, anzi viene espressamente qualificato come « il perfetto (ἐντελής) e grande ».

Visto quella testimonianza abbiamo il diritto di supporre che ambedue i trionfi, quello albano e quel capitolino, erano esteriormente identici tranne in quei punti ove era prescritta una differenza dalla natura interna delle due solennità. Quest'ultimo si era il caso segnatamente con quegli oggetti che il trionfatore uffiziale toglieva in prestito dal Giove capitolino, colla corona d'oro cioè e colla *vestis triumphalis*. Invece di quella doveva bastare la sola corona d'alloro[2]; invece di questa aspettiamo in quel generale che fuori della città celebra la pompa in virtù del suo *imperium*, il costume militare. Tutte e due queste supposizioni stanno d'accordo coll'apparenza del nostro

[1] Plutarco l. cit. *συνεχώρησεν αὐτοῖς τὸν μὲν ἐντελῆ καὶ μέγαν (θρίαμβον) εἰς τὸ Ἀλβανὸν ὄρος ἐξελάσαι, τὸν δὲ ἐλάττω καταγαγεῖν εἰς τὴν πόλιν· ὃν εὔαν Ἕλληνες, ὄβαν δὲ Ῥωμαῖοι καλοῦσι· πέμπει δ' αὐτὸν οὐκ ἐπὶ τοῦ τεθρίππου βεβηκώς, οὐδὲ δάφνης ἔχων στέφανον, οὐδὲ περισαλπιζόμενος, ἀλλὰ πεζὸς ἐν βλαύταις, ὑπ' αὐλητῶν μάλα πολλῶν, καὶ μυρρίνης στέφανον ἐπικείμενος... ἐπὶ μὲν τῷ μεγάλῳ θριάμβῳ βουθυτεῖν πάτριον ἦν τοῖς στρατηγοῖς, ἐπὶ δὲ τούτῳ πρόβατον ἔθυον.*

[2] Se Masone, il ristauratore di questo trionfo, soleva guardare i giuochi circensi coronato di mirto (Plin. 15, 126), non se ne può dedurre una conchiusione sulla corona ch'egli aveva portata qual trionfatore; tanto meno che Valerio Massimo (3, 6, 5) parlando della medesima cosa usa l'espressione *pro laurea corona, cum alicui spectaculo interessit, murtea usus est*. Il passo di Plutarco, confermato in ciò dal nostro graffito, parla in favore dell'alloro. Del resto gli esempi addotti da Plinio possono dimostrare, la differenza del mirto e dell'alloro secondo il genere di trionfo non essere stata assolutamente stabilita.

generale. Manca la corona d'oro; la tunica non è adorna di palme; in luogo della toga ricamata abbiamo riconosciuto il *paludamentum* [1], col quale bene si combinano i gambali riccamente ornati, facendo anch' essi parte dell' armatura [2]. Quanto allo scettro coll' aquila, questo, benchè non venga espressamente menzionato fra gli oggetti presi dal tempio capitolino, pure non può essere cavato altronde. Ma non ne nasce una seria difficoltà contro la nostra spiegazione, essendochè quello scettro, qual simbolo di Giove in generale [3], poteva non meno bene darsi in prestito al trionfatore dal Giove laziare che dal Giove capitolino. La quadriga infine indirettamente si attribuisce anche al trionfo albano, essendochè Plutarco comparando questo coll'ovazione dice espressamente che il generale *ovans* faccia la sua entrata non sulla quadriga ma in piedi.

Parmi dunque che tutti i dati esterni favoriscano la supposizione d' un trionfo albano. Siccome non si tratta di monumento uffiziale, ma dell' ornato d' un arnese ad uso tutto privato, quali sono le ciste, così nel carattere anormale di quel genere di trionfo non possiamo ravvisare un argomento bastevole per far vacillare la probabilità della nostra congettura. Anzi possiamo facilmente immaginarci che un trionfo celebrato contro il parere del senato appunto perciò avrà goduto presso molti d' una maggiore popolarità, e che forse simili ragioni fecero prescegliere o all' incisore

[1] Quindi manca il capo velato, che non potrebbe mancare ad un uomo sacrificante *ritu Romano* nella toga.

[2] Intorno alle scarpe si confronti l' elogio arretino di C. Mario *C. I. Lat.* I p. 290 *veste triumphali, calceis patriciis* colla nota del Mommsen.

[3] Giove con questo scettro sopra graffiti etruschi e latini v. presso Gerhard *etrusk. Spiegel* tav. 298. 347.

ossia al committente della cista questa rappresentanza a quella d'un trionfo uffiziale. Non voglio valermi dell'opposizione in cui appunto l'antica Preneste non di rado si trovava dirimpetto alla prepotente capitale; ma sarebbe egli strano, se le antiche città latine, rimaste mercè le *feriae Latinae* in un rapporto regolare e molto gradito col già centro della confederazione, avessero nudrito una certa predilezione per l'onore dimostrato al sommo preside del Lazio sul monte albano?

Finora abbiamo supposto trattarsi del trionfo d'opposizione d'un generale romano. Un'altra prospettiva pare si apra mercè una combinazione veramente ingegnosa del sommo Niebuhr [1]. Secondo lui quel trionfo non era niente altro che il risorgimento oppure la ristaurazione d'un'antica usanza invalsa sino dai tempi della confederazione latina. « Giacchè », dice il Niebuhr, « che il primo che usurpò questo onore, abbia rinnovato con ciò un antico costume, è un parere almeno vieppiù probabile che di supporre ch'egli si sia arrogata una distinzione di propria invenzione. Egli trionfò non proprio nella qualità di console romano, ma come comandante le coorti latine » ecc. Ecco il punto fondamentale. Secondo quel patto della lega fra Roma ed il Lazio, che nel 493 fu rinnovato da Spurio Cassio, l'esercito confederato era mezzo romano e mezzo latino, e concordemente il supremo comando alternava annualmente fra il console romano ed il pretore latino [2]. Nel caso d'una vittoria riportata sotto gli auspizî di quest'ultimo s'intende che il trionfo non si diriggeva al Giove romano sulla rocca tarpea, ma necessariamente

[1] *Röm. Geschichte* II[2] p. 42.

[2] Cincio presso Festo p. 241 *populos Latinos..... imperium communi consilio administrare. itaque quo anno Romanos imperatores ad exercitum mittere oporteret iussu nominis Latini* ecc.

l'onore della vittoria si attribuiva al Giove latino ossia laziare sul monte albano. Disgraziatamente non si sa, quando si sia abolita quell'alternativa del comando. Il Niebuhr la crede serbata fino alla guerra latina nel 340, anzi la crede più autenticamente attestata appunto per gli ultimi tempi della confederazione [1]; laddove il Mommsen annovera fra le più antiche alterazioni, che debba aver subite quel patto di Spurio Cassio, l'abolizione di quell'alternativa in favore del comando esclusivamente romano [2]. Infatti non si conosce nella storia della repubblica romana nessun generale in capo, che non sia d'origine romana. Ma anche allora può essere che la posizione relativamente indipendente e la formale isopolitia dei Latini sia stata cagione, perchè l'usanza del trionfo sul monte albano non svanisse insieme col comando generale; sebbene, per dir la verità, non ne abbiamo testimonianza alcuna. Certo è che tutto si cambiò colla guerra latina. Sino dalla soluzione della confederazione latina nel 338 le singole coorti od altre parti dei socî potevano avere dei prefetti indigeni [3], ma siccome questi, essendo sottoposti prima ai *praefecti socium* eletti fra i Romani [4], e poi ad un generale romano, non potevano riportare una vittoria sotto proprî auspizî, così erano da per se esclusi dagli onori trionfali. Ristringendoci dunque a quei tempi più remoti, il costume in cui il trionfatore si presentava al Giove laziare doveva necessariamente essere il vestito militare sia del pretore latino o sia dell'imperatore romano qual comandante delle coorti

[1] *Röm. Geschichte* III² p. 104; cf. Marquardt *Handbuch* III, 1 p. 28 seg.
[2] *Röm. Geschichte* I⁶ p. 339.
[3] Madvig *kleine philol. Schriften* p. 508 n. 2.
[4] Madvig l. c. p. 548 n. 1.

latine (*ad exercitum missus iussu nominis Latini*, al dir di Cincio), cioè appunto quello che abbiamo trovato al nostro trionfatore. Da questa parte dunque, invece del trionfo d'opposizione dei tempi più recenti, potrebbe supporsi un trionfo uffiziale sul monte albano in tempi più antichi. Però a tale supposizione s'oppone lo stile del nostro graffito, che in nessun modo può rimontare ad un'epoca anteriore, forse di molto anteriore, al 340; nè è punto probabile che un artista di tempi assai più bassi si sia messo a raffigurare un'istituzione che allora non poteva destare che un interesse puramente antiquario.

D'altra parte nell'epoca posteriore alla soluzione della confederazione latina era impossibile che una vittoria riportata sotto proprî auspizî dasse ad un generale latino il diritto ad un trionfo *in monte Albano*, nè, in generale, havvi alcuna probabilità che da quell'epoca fino all'anno 231, quello dell'innovazione di Papirio Masone, tali trionfi abbiano avuto luogo. Ma rimane un'altra possibilità.

Niente cioè è contrario alla supposizione che i comandanti le singole coorti o altre divisioni mandate dalle *civitates foederatae* del Lazio all'esercito romano, tornati nella loro città nativa vi abbiano celebrato una solennità analoga, sotto gli auspizî non tanto del senato romano quanto di quello della città relativa. A Roma, è vero, prevaleva la tendenza di sottoporre ad ufficiali romani anche le coorti delle città federate; però si conosce un numero sufficiente di tali ufficiali indigeni [1], de' quali mi basta rilevarne uno. Fra la guarnigione cioè di Casilino, quando fu assediato da Annibale, si era segnalata una schiera di Prenestini sotto

[1] Madvig *kl. philol. Schriften* p. 508 not. 2.

il loro pretore — vale a dire uno de' due sommi magistrati municipali [1], giacchè altrimenti si sarebbe chiamato prefetto — M. Anicio. Arresosi Casilino (216) e tornati essi in patria, fu eretto sul foro di Preneste una statua al loro comandante, *loricata, amicta toga, velato capite, cum titulo lamnae aeneae inscripto, M. Anicium pro militibus qui Casilini in praesidio fuerint votum vovisse. idem titulus tribus signis in aede Fortunae positis fuit subiectus* [2]. Non è affatto improbabile che ad uomini che in tal modo si erano resi benemeriti, il senato del proprio municipio accordasse trionfi, la cui forma difficilmente poteva essere diversa da quella dell'antico trionfo latino. E come il trionfo romano a Giove capitolino non era originariamente che un'imitazione di quello latino, messa in iscena da una singola città, con leggieri modificazioni, così i senati delle città latine, perchè non avrebbero reso gli stessi onori ai loro capitolii o tempii di Giove? Trattandosi poi d'una rappresentanza trovata a Preneste ed eseguita più probabilmente ivi che altrove, niente è più naturale che di supporvi una tale solennità patria. Nè vi si oppone lo stile, il quale peraltro altrettanto bene s'accorderebbe con un trionfo di opposizione *in monte Albano*. Se questi ultimi dall'anno 231 in poi si mantennero in uso per non poco tempo [3], abbracciano d'altra parte un'epoca assai estesa i prefetti indigeni di coorti federate, mentre oltre che nella guerra d'Annibale (vd. pag. 119 nota 1) s'incontrano ancora nel secolo 2° [4], e per conseguenza con tutta la probabilità possono supporsi an-

[1] Marquardt *röm. Staatsverwaltung* I p. 476.
[2] Liv. 23, 19.
[3] L'ultimo esempio che ci sia attestato è quello dell'a. 172; vd. pag. 114 nota 1.
[4] Polibio 6, 21.

che per l'epoca antecedente, dalla soluzione cioè della confederazione latina fino alla guerra d'Annibale. Quindi la spiegazione da me ideata non potrebbe incontrar difficoltà derivanti dal posto che per ragioni stilistiche dovrà assegnarsi al nostro graffito nella serie di monumenti simili. Bensì le si potrebbe opporre l'assoluto silenzio delle nostre fonti su tali trionfi delle singole città, il quale, sebbene dalla natura di tali fonti facilmente si spieghi, tuttavia pesa abbastanza per non permettere una decisione, se qui si tratti veramente di simile cerimonia, ovvero d'un trionfo d'opposizione *in monte Albano*, di cui accetto la spiegazione proposta dal Niebuhr; ne giudichino quelli che in tale materia sono più competenti di me.

La parte del quadro più specialmente consecrata al sacrifizio, rinunziando all'immolazione della vittima, si contenta della libazione e dell'oblazione di profumi; *copulata enim et mixta sunt caerimoniarum haec genera cultumque adhibentur in plurimum* [1]. Ai profumi serve il piccolo incensiere portatile *(turibulum)* che si trova alla destra del generale, quali insieme coi profumi stessi solevano ammirarsi fralle magnificenze del trionfo [2]. Il nostro esemplare è provvisto di manico, per potere essere portato più a comodo, ed oltracciò d'una

[1] Arnobio 7, 26. La riunione delle due oblazioni è manifesta nei rilievi degli archi di Costantino e di Marco Aurelio (*Admir.* tav. 19. 35. Rossini tav. 71, 4. 49, 4), essendochè accanto all'imperatore che fa la libazione vi sta il camillo coll'*acerra turis plena*. Ambedue questi arnesi, la patera ed il profumino, vedonsi riuniti in moltissime figurine di bronzo, cf. Friederichs *Berlins ant. Bildw.* II p. 455 seg.

[2] Appiano *Pun.* 66 *ἐπὶ δ' αὐτῷ θυμιατηρίων πλῆθος καὶ ὁ στρατηγὸς ἐπὶ τοῖς θυμιάμασιν.* Cf. i turiboli dei rilievi citati nella nota precedente.

specie di cavicchio, dal quale è sospesa una pala *(vatillum)* destinata a portar i carboni per l'incensiere. Il trionfatore sta per versare il vino sugli odori da una patera [1]. Simili vasi si vedono nelle mani del sacerdote, il quale *ritu Romano* ovvero *Sabino* ha velato il capo della toga, priva di *sinus* conforme all'uso più antico [2]; nonchè nella sinistra di quell'uomo robusto succinto, col grembiale attorno i lombi, che ha tutta l'apparenza d'un *popa* o *victimarius*, e potrebbe prendersi come accennante alla vittima non raffigurata, se non portasse invece della scure la patera. Uno stretto cerchio di metallo con un bottoncino al dissopra della fronte gli cinge gli ispidi capelli, al pari dei giovani cavalcanti [3]. Infine altre cinque patere sono esposte sulla mensa (κυλικεῖον), portata quì ad uso del sacrifizio e forse del banchetto che seguirà. Almeno la grandezza del vaso vinario *(cratera, creterra)* nel fondo fa sospettare, che il nobile liquore non è destinato esclusivamente alla divinità, ma che servirà eziandio per rallegrare la schiera festosa. La funzione di *camillus*, la riveste un giovanetto nella tunica non cinta, probabilmente uno di quei *pueri patrimi matrimi* cui spettavano tali uffizî onorevoli [4]. Nella sinistra abbassata egli tiene un boccale *(guttus, armillum?)* ed il lungo cucchiaio *(trua, trulla, simpulum?)*, nella de-

[1] Arnobio 7, 29 *merum thuris est socium, quod explanari consimiliter poscimus cur eius superinfundatur incensioni ..... Iovi optimo maximo merum ne praefocetur date: cupit eructare* ecc.

[2] Quintiliano 11, 3, 137 *veteribus nulli sinus, perquam breves post illos fuerunt.*

[3] *diadema gemmatum* presso Lampridio *Anton. Heliog.* 23, cf. Seneca *Med.* 576 *quodque gemmarum nitor distinguit aurum quo solent cingi comae.*

[4] Marquardt *Handb. d. röm. Alterth.* IV p. 177 seg.

sira un oggetto poco distinto, forse un fiore ovvero un frutto [1].

La località in cui accade il sacrifizio trionfale è a cielo aperto, come ce lo dimostrano quel sasso dinanzi ai cavalli col fiore di sproporzionata grandezza, ed il risalto del terreno trai piedi del trombettiere; è adornata per la solennità di ghirlande *(serta)* sospese in alto. All'istesso scopo mira la corona di alloro e di quercia che corre al dissopra del quadro principale, riunendo le decorazioni più onorevoli del vincitore e del soldato che ha salvato la vita ad un concittadino [2]. Puranche la folta ghirlanda cinta di tenia sul fregio inferiore entra nello stesso ciclo di idee. Affatto incoerenti colla rappresentazione principale, come al solito, sono gli ornamenti del coperchio rappresentanti un ippocampo ed un dragone marino, mostri i cui avvolgimenti ottimamente si prestano a riempire l'orbe d'un coperchio [3] oppure d'uno specchio [4] con lineamenti piacevoli, senza che vi sia da cercare un significato intrinseco.

Ai graffiti si aggiungono le solite parti fuse: i tre piedi formati da zampa di lione con un uomo ignudo coricato al dissopra [5], apparentemente tutti e tre identici e fusi dalla stessa forma; poi il gruppo sul coperchio raffigurante un giovane ed una femmina, am-

1 Cf. presso Friederichs *Berlins ant. Bildw.* II p. 455 n. 2086 un sacrificatore colla patera nella destra ed un melagrano nella sinistra; ivi p. 458 n. 2110 una sacerdotessa munita di patera e di fiore.

2 Plinio 16, 11 seg.

3 Vedi *Mon. dell'Inst.* VIII, 31. IX, 22. 58. Schoene *Annali* 1866 p. 182 n. 62. Cf. Friederichs l. cit. II p. 129 seg.

4 Gerhard *etr. Spiegel* tav. 430.

5 Un simile piede havvi nella cista barberiniana XVI presso Schoene *Annali* 1866 p. 173 n. 36; cf. ivi p. 181 n. 62.

bedue ignude a sola eccezione delle scarpe e posanti la mano esteriore sulla coscia, mentre stendono l'uno contro l'altro gli altri bracci, in modo da formar piuttosto un comodo manico anzicchè una composizione avvenente [1]. Infine otto borchie con anelli in parte conservati, disposte in intervalli non affatto uguali, danno compimento all' ornato esterno della cista; sono sovrapposte alle figure graffite colla solita trascuranza [2].

AD. MICHAELIS.

IL FANCIULLO DALLA SPINA, STATUA DI MARMO.

(Mon. dell' Inst. vol. X tav. XXX; tavv. d' agg. N e O)

Raramente una statua antica colpisce tanto spontaneamente l' animo d' un osservatore moderno, quanto la graziosa statua di bronzo, ora nel palazzo dei Conservatori, rappresentante un fanciullo, che si toglie una spina dal piede; e ciò si deve così alla grazia del soggetto come alla eleganza della figura. Volendo

[1] Simili gruppi ricorrono spesso in manici di ciste, v. Gerhard *etr. Spiegel* tav. 5, 2. 7, 2. *Mon. dell'Inst.* VI, 40. VIII, 58. IX, 24, 1. *Arch. Zeitung* 1862 tav. 164. *Annali* 1866 p. 173 n. 37. 39. p. 174 n. 40. p. 185 n. 64. p. 191 n. 3. 4. *Bullettino* 1866 p. 78.

[2] Friederichs *Berlins ant. Bildw.* II, 126 seg. È un fatto non abbastanza curato che anche i fabricanti del celebre vaso François non hanno avuto ribrezzo di guastare la loro bella opera, mettendo gli attaccamenti delle anse nel bel mezzo del fregio principale, in tal modo che sono affatto disparse le coppie di Nettuno ed Anfitrite, di Marte e Venere, la figura di Oceano, e forse una figura fra Vulcano e la casa di Peleo. Se questo poteva accadere in una stoviglia greca eseguita con tanta diligenza, come potremo maravigliarci se non altrimenti si procedeva dai fabricanti romani e prenestini, fino in un capolavoro quale è la cista ficoroniana?

però tentar di assegnare a questo grazioso lavoro il posto che gli spetta nella storia dell'arte antica, s'incontrano a bella prima non piccole difficoltà. Infatti questa delicatezza dei contorni, questa eleganza forse un po' ricercata della movenza, come unirle con quella testa priva di ogni espressione, con un tipo che guardato superficialmente si direbbe arcaico, con questo trattamento dei capelli, che sembra accennare un artista del quinto secolo? Però l'opinione, che la statua potesse appartenere realmente a quest'ultima epoca, non fu pronunziata che pochi anni fa [1]. Anteriormente cioè bastava riflettere che il soggetto è di quelli che possono dirsi « di genere », per rigettare subito una tale idea; e lo stesso Friederichs, che fu il primo a notare l'arcaismo nel trattamento dei capelli, non assegna in alcun modo alla figura il quinto secolo, ma in una maniera generale la ritiene per più antica dell' *apoxyomenos* di Lisippo e del fanciullo che prega, ora nel museo di Berlino (*Bausteine* I n. 501). Dall'altro canto la qualità del soggetto « di genere » indusse il Brunn e l'Overbeck a riportar la figura all'età alessandrina, mentre la mettono in relazione colle tendenze artistiche di Boeto, che si suppone ordinariamente aver vissuto verso quell'epoca; anzi l'Overbeck la ritiene addirittura per un'opera di quel maestro. Resterebbe soltanto a spiegarsi il tipo della testa ed il trattamento dei capelli. Un'altra via, e se non m'inganno la giusta, fu mostrata dal Kekulé (*Kunstmuseum zu Bonn* n. 399), secondo il quale la statua

[1] Fu pronunziata quasi contemporaneamente dal sig. Brizio negli Annali del nostro Instituto 1874 p. 63 s. e dal sig. Furtwängler in una speciale memoria: *Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans. Entwurf einer Geschichte der Genremalerei bei den Griechen.* Tornerò più tardi su questo argomento.

trova le sue più evidenti analogie nelle opere della scuola di Pasitele; egli però lascia indeciso, se sia un' opera di questa stessa scuola, o appartenga ad un'altra scuola di tendenze analoghe, però anteriore. È vero che fin adesso fra le opere della scuola di Pasitele non abbiamo conosciuto alcuna rappresentanza « di genere » propriamente detto, cioè una rappresentanza, che ci mostri la figura rappresentata in una situazione ossia azione precisa, determinata, e speciale a lei; il che non si verifica nè riguardo al camillo del Campidoglio nè riguardo alla matrona o alla fanciulla ercolanese. Potrebbe piuttosto destar meraviglia ed anche dubbio il vedere che essa abbia prodotto ed inventato una statua di argomento così nuovo, così originale e così aggradevole, mentre il merito di quella scuola consiste piuttosto nel maestrevole trattamento delle forme anzichè nella invenzione di nuovi soggetti. E fu senza dubbio questo stesso scrupolo che indusse il ch. Kekulé a lasciar aperta anche quest' altra possibilità.

Intanto il suolo ha dato alla luce un nuovo monumento, stupendo per il suo merito artistico ed importante per lo scioglimento del problema orora toccato. Si scoprì un nuovo fanciullo dalla spina, ma eseguito in marmo, quanto al soggetto e l' attitudine similissimo al bronzo capitolino, diversissimo nel trattamento delle forme del corpo e della testa, nonchè nella espressione del viso. Questa statua si pubblica per la prima volta sulla tavola XXX dei nostri *Monumenti* dietro un disegno del sig. W. Krauskopf; la testa veduta di fronte è ripetuta nella tav. d'agg. N per mostrarne meglio la maravigliosa espressione. Per la pubblicazione della figura però dobbiamo pregare il lettore a volerci essere indulgente. Basta gettare uno sguardo sulla tavola per

convincersi, che la figura è stata disegnata in posizione affatto diversa da quella, che l'artefice antico si era proposta. Il fanciullo siede troppo all'indietro. Si otterrebbe la giusta posizione, quella cioè voluta dall'artista antico, immaginando la statua volta tanto intorno la sua asse orizzontale verso lo spettatore, che la natica sinistra venga a stare presso a poco alla medesima altezza della gamba sinistra sollevata; e contemporaneamente deve volgersi intorno l'asse verticale tanto a sinistra, che i due buchi che si notano nello scoglio vengano a stare quasi a piombo l'un sull'altro. Ma siccome il disegno dovette esser fatto in tali circostanze che non permettevano d'introdurre qual si fosse cambiamento nella posizione della statua, così fu d'uopo contentarsi di riprender la figura dal lato relativamente migliore. Ad onta di questo difetto, essendo del resto il disegno riuscito egregiamente, e vista l'importanza del monumento, la Direzione ha creduto doverlo pubblicare il più presto possibile, tanto più che non ne esistono nè gessi nè fotografie.

La statua, a quanto si dice, fu ritrovata a Roma verso l'anno 1874, ed è di marmo greco; una determinazione più esatta non è riuscita nè a me nè agli altri che l'hanno studiata. L'altezza della figura è di 0,63 nello stato attuale; ma siccome manca un pezzo considerevole della parte inferiore dello scoglio, così originariamente la statua doveva avere presso a poco la stessa altezza del bronzo capitolino (a. 0,70).

La parte destra dell'occipite era fatta di un pezzo separato ora mancante, precisamente come nella testa pubblicata *Mon. d. Inst.* X tav. 7. Il posto può osservarsi nella tav. d'agg. N in linea retta.

Sono rotti l'orecchio sinistro e parte di quello destro, le articolazioni anteriori del pollice, indice e

medio della mano sinistra, il pollice, nonchè parti dell'indice e del mignolo nella destra. Manca poi il piede sinistro, che era formato da un pezzo aggiunto, come si vede dal chiodetto di bronzo rimasto nella rottura. Vale lo stesso della parte inferiore della gamba destra, che ora manca. La rottura di questa gamba è al di sotto levigata ma scabra dalla parte sinistra; e di più si nota in essa un foro assai lungo, destinato una volta a contenere il chiodo di bronzo. Visto ciò, si capisce, che un urto violento, in direzione di d. a. s, portò via insieme con quel chiodo di bronzo la parte della gamba lavorata separatamente, e che il chiodo portò via anche la parte destra del ginocchio. Se poi queste due parti, cioè il piè sinistro e la gamba destra, siano state lavorate fin dall'origine in pezzi particolari, o se la statua danneggiata per qualsiasi caso abbia subito più tardi questi ristauri, non saprei deciderlo, benchè mi paia più probabile quest'ultima supposizione. Noto ancora che nella mano sinistra è rimasto un puntello, che in tempi moderni è stato immesso un pezzo di gesso nella parte superiore della gamba destra e che son ristaurate parimente di gesso varie parti del dorso.

Nel sasso, su cui siede il fanciullo, si veggono due fori, che, come ho già notato, starebbero perpendicolari l'uno sopra l'altro, se la statua avesse la sua vera posizione. La forma di quei fori mostra chiaramente che fossero destinati a ricevere i tubi d'un acquedotto, ond'è che la nostra statua dovette servire, almeno in tempi posteriori, di fontana; nè ci inganneremo supponendo, che allora il suo posto fosse nell'atrio o nel peristilio di qualche nobile casa romana. È però difficile l'immaginarsi che l'acqua uscisse contemporaneamente da ambedue i fori; forse l'uno

è posteriore all'altro, e fu fatto, quando si dette altra destinazione alla statua.

Rimesso il nostro monumento nella sua vera posizione, la movenza della figura corrisponderà quasi del tutto a quella del bronzo capitolino. Per altro qual differenza! La forma della testa, dal cui esame cominciamo il confronto, è piuttosto quadrata che rotonda, larga anzichè bislunga. Invece dei molli ricci accuratamente acconciati del bronzo capitolino qui abbiamo capelli corti e lanosi. In quanto al viso, osservando la linea dura ed irregolare del profilo, le ossa delle gote sporgenti, quel naso piuttosto grosso e schiacciato, quella larga bocca, si vede che l'artista, ben lontano dall'aspirare a raggiungere qualsiasi bellezza, non volle che copiare fedelmente la natura, dandoci il ritratto d'un volgare fanciullo, forse contadino. Superiore ad ogni lode però è l'espressione del volto. La testa del bronzo capitolino non ne ha punto, come si rileva gettando uno sguardo sulla speciale pubblicazione di quella testa nel X volume dei nostri Monumenti tav. II. Se dunque persino un osservatore così illustre, come fu il Welcker, ha creduto di ravvisare in quella testa una ammirabile espressione di attenzione, è d'uopo ritenere ch'anch'egli si lasciò ingannare da una illusione assai comune, secondo la quale si crede di vedere espresso in un viso ciò, che in fatto l'artista si è contentato di indicare per mezzo dell'azione e della movenza della figura [1]. In quanto al volto della nuova statua, non si sa veramente, se sia più d'ammirare la capacità nell'osservare la natura, o il talento col quale essa è riprodotta. Tutti i sentimenti che

[1] Si confrontino le osservazioni del Kekulé *Kunstmuseum zu Bonn* p. 39).

commuovono questo fanciullo, si leggono nel suo viso. Il dolore causato dalla spina, il desiderio di liberarsene, l'attenzione con cui si studia di prendere il piccolo oggetto tanto difficile ad afferrarsi. Il dolore corruga la fronte, si rivela negli angoli della bocca e degli occhi; questi occhi però son fissati attentamente sul punto trafitto; la bocca semi-aperta ritiene il respiro. Insieme al dolore però si vede in quel viso una certa calma e precisione. Quasi si prevede, che a momenti la spina sarà afferrata; perchè in lui, se si rivela il dolore fisico del paziente, è pure espressa la calma e la sicurezza dell'abile operatore.

Come nella testa, così anche nel corpo si osserva la tendenza a copiare la natura volgare; con rara arte sono osservati e riprodotti i contrassegni caratteristici d'un corpo giovanetto; e specialmente son rappresentate assai bene la parte superiore delle braccia, quella attorno la clavicola ed il ventre. Nè meno ben riuscite sono le mani da fanciullo e nel tempo stesso già tanto abili, in paragone delle quali quelle del bronzo capitolino appariscono quasi morte. Anche in quest'ultimo, è vero, si ammira l'imitazione d'un corpo giovanile. Ma ciò che là è piuttosto accennato, qui vien espresso e riprodotto accuratamente. E mentre il corpo del bronzo capitolino può appartenere a qualsiasi fanciullo, in quello della nuova statua si notano i contrassegni d'un fanciullo, che appartiene ad una determinata classe d'uomini; voglio dire non son riprodotti soltanto i tratti caratteristici dell'età, ma anche quei della condizione e delle abitudini di vita. Quei muscoli tanto sviluppati delle braccia e delle gambe, quel torace vigoroso ci indicano, che abbiamo da fare con un ragazzo che vive all'aperto, in mezzo ai campi ed ai monti, e la cui occupazione è il saltare e l'arrampi-

carsi. Tutto ciò insieme con quella fattezza volgare ci dà il ritratto d'un giovane pastore tolto dalla vita reale, come i putti del Murillo.

L'esecuzione della statua sta in concordanza tanto perfetta coll'invenzione, che non veggo alcuna ragione di dubitare, che infatti abbiamo da fare con un originale. In quanto all'epoca a cui si deve ascrivere la statua in discorso, è chiaro senz'altro esser essa più recente dell'epoca di Lisippo. Ciò è provato dalla maniera con cui son riprodotte le forme del volto e del corpo, e più evidentemente ancora dallo stesso soggetto. Imperocchè appunto a quell'epoca l'arte comincia a produrre rappresentanze « di genere » propriamente detto, come anche la filosofia da Aristotele in poi studiava i tratti caratteristici non soltanto dei varî popoli, ma anche delle varie età della vita e dei varî ceti e gradi sociali; e la letteratura elegante si compiacque di comporre piccoli ritratti di varî caratteri degli uomini, non soltanto nella commedia ma anche in opere particolari, come nei *caratteri* attribuiti a Teofrasto. In questa epoca dunque dobbiamo cercare le radici « del genere » propriamente detto. Chi supponesse, che « il genere » in questo senso ristretto abbia avuto già prima di quell'epoca uno sviluppo più considerevole, sarebbe costretto a sostenere una discordanza fra lo sviluppo intellettuale e l'artistico del popolo greco, il che sarebbe un assurdo. È noto poi, come appunto l'epoca alessandrina con predilezione si occupava della vita delle classi inferiori, dei pastori, contadini e pescatori; e finalmente in quell'epoca l'arte cominciò a perdere il suo carattere esclusivamente pubblico ed invece di ornare soltanto i tempii delle divinità e le piazze pubbliche si pose anche a disposizione dei ricchi privati per decorare case e giardini. S'intende che anche ciò con-

tribuiva a dare uno sviluppo più vario e più ricco alle rappresentanze « di genere ». In quanto alla statua in discorso, è impossibile che abbia avuto mai il suo posto in un tempio; ciò si comprende da se; e preferirei piuttosto di immaginarla destinata ad una casa privata che ad una piazza pubblica. Che poi l'artista l'avesse destinata originariamente per una fontana, lo ritengo dubbioso, mentre in essa manca ogni rapporto con l'acqua, rapporto che si nota generalmente nelle figure destinate già da principio a tale decorazione. Ond'è che inclino a supporre che questa destinazione sia stata data alla statua dal possessore romano.

Cercando ora monumenti conservati, che offrano punti di paragone, si potrebbero allegare la vecchia ubbriaca del Museo capitolino, nonchè quel vecchio pescatore, la cui migliore replica si trova nella gallería dei candelabri del Museo vaticano [1]. In tutti e due si nota lo stesso naturalismo assoluto e la stessa tendenza di individualizzare, come nella statua in questione. In primo luogo però debbo menzionare quel gruppo frammentato del museo di Londra, che rappresentava due fanciulli venuti in rissa giuocando ai dadi (*British Marbles* II 31. Clarac 880, 2254). Disgraziatamente non è conservato che uno di essi ed il braccio dell'altro. Ma quello conservato, a giudicare dalla pubblicazione, appare proprio il fratello del nostro fanciullo dalla spina. Ora il gruppo di Londra fu attribuito dal ch. Brunn alla scuola di Pergamo (*Meyer's Künstlerlexikon* s. Antigonos) ed è alla stessa scuola che alcuni osservatori volevano attribuire la nostra

[1] Visconti *Mus. Pio-Clement.* III 42 Clarac 879, 2244; altre repliche *Mus. Pio-Clem.* III tav. A 11. Clarac 879, 2245. 880, 2248.

statua [1]. Infatto non dubito, che con ciò la tendenza artistica e l'epoca della statua sia giustamente indicata. Imperocchè è assai difficile l'immaginare, che già i primi tentativi sul campo « del genere » avessero mostrato un siffatto naturalismo, in pari tempo però assai lontano dalla esagerazione; apertamente la statua non appartiene all'origine, ma al pieno sviluppo « del genere » cioè presso a poco all'epoca della scuola pergamena.

Ora sorge la questione, in qual rapporto stia questa nuova statua col bronzo capitolino; imperocchè ognuno dovrà concedere che non siano indipendenti fra loro; l'una è l'originale, l'altra la trasformazione. Ma quale delle due è l'originale?

Debbo fin da principio confessare, che sarebbe assai strano, se l'epoca alessandrina, alla quale abbiamo attribuito la statua di marmo, epoca, che non soltanto aveva raggiunto l'intero possesso dei mezzi tecnici, ma che disponeva anche a dovizia di nuovi soggetti fornitile sì dalla letteratura, e sì dalla vita stessa, si fosse prestata a trasformare un'opera più antica per quanto perfetta. Ma posto per un momento quel caso in vero poco probabile, che cosa avrebbe fatto l'artista? egli avrebbe ritenuto nient'altro che soggetto e movenza. Nel resto avrebbe consultato di nuovo la natura ed il modello. Poco però conviene a questa epoca il cercare i suoi soggetti nelle opere d'un'epoca anteriore invece di toglierli dalla stessa natura. E tutto ciò che stabilisce il merito principale del bronzo capitolino, la delicatezza nelle forme del corpo, la leggerezza dei contorni, sarebbe stato annullato dall'artista trasformatore.

1 Per quanto io sappia, il Koerte fu il primo che ebbe questa idea e me la communicò; anche il Furtwängler nella memoria sopra citata è della stessa opinione: p. 101.

In verità ciò è sì poco credibile, che a meno di ragioni assai stringenti non potremmo indurci ad accettare una tale supposizione; in questo caso dovremmo notare la statua come una curiosità nello sviluppo dell'arte antica.

Ma non voglio neppure dare troppo peso a questa argomentazione; esaminiamo la stessa statua capitolina, per vedere, se possa essere l'originale del marmo, cioè se possa esser lavoro del quinto secolo; certo che non appartenga al principio dell'epoca dei diadochi, lo prova sufficientemente il tipo della testa. I sigg. Brizio e Furtwängler, i quali poco tempo fa hanno riferito la statua al quinto secolo, credono anche di essere in istato di indicare la scuola del quinto secolo, cui si debba attribuire. Secondo l'opinione del ch. Brizio dessa sarebbe un'opera di Calamis, secondo quella del ch. Furtwängler della scuola di Mirone. S'intende che sì l'una che l'altra congliiettura cade da se stessa, se si può provare che la statua capitolina non possa appartenere a quell'epoca.

Le proprietà stilistiche, le quali vietano una siffatta supposizione, sono state rilevate egregiamente dal Kekulé. Il corpo, egli dice, mostra nel disegno e nella maniera con cui son riprodotte le forme dalla natura, quel potere artistico, che, diverso dal potere dei maestri più antichi, fu insegnato, come pare, la prima volta da Lisippo. S'intende che il Kekulé vuol parlare di quell'effetto, per dir così, pittoresco, ch'egli stesso ha rilevato per la prima volta nella sua memoria intorno al gruppo dell'artista Menelao p. 34 s. Il volto poi secondo lo stesso Kekulé rammenta fin ad un certo punto l'arte arcaica, senza però appartenerle interamente. Oggi, che la pubblicazione particolare della testa permette un esame più accurato, possiamo dire che rassomiglia direttamente alle teste della scuola di Pasitele. Nota finalmente il Kekulé che i ricci non se-

guono, come dovrebbero, l'inclinazione della testa, circostanza appena credibile nell' arte arcaica. Non essendo in istato di poter aggiungere nuovi argomenti derivati dallo stile a quegli orora allegati del Kekulé, mi dovrei contentare di proferire la mia convinzione, se non credessi che anche in altra maniera si possa provare che la statua capitolina non può essere opera del quinto secolo. Il bronzo capitolino è una rappresentanza « di genere » pura e semplice. Ora tali rappresentanze son desse possibili nel quinto secolo? S' intende che parlo delle rappresentanze « di genere » nella scultura, essendo purtroppo naturale che sui vasi e sopra altri arnesi destinati all' uso quotidiano si rappresentassero già in tempi assai antichi scene della vita quotidiana. Lo sviluppo delle rappresentanze « di genere » nell' antichità è stato discusso appunto dal sig. Furtwängler nella sua memoria intitolata *Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans*. Desso però, comprendendo sotto la denominazione di « genere » tutte le rappresentanze che non sono nè mitiche nè storiche, insomma che non esibiscono persone determinate (p. 12 s.), pare dia una definizione assai larga, poichè allora caderebbero sotto questa denominazione non soltanto gran parte delle statue palestriche e votive, ma anche le cariatidi dell' Eretteo e tutto il fregio del Partenone. Ma siccome l' autore stesso fa la distinzione fra rappresentanze « di genere » in senso più largo e quelle in senso più ristretto, non voglio insistere sulla parola. Debbo però aggiungere che a mio parere un contrassegno assai importante per una rappresentanza « di genere » propriamente detto si è, che l'azione o la situazione, nella quale vien rappresentata la figura, sia per essa fin ad un certo punto caratteristica o almeno non stia in contraddizione con il suo carattere

ossia il suo ceto, tranne il caso che l'artista voglia produrre un effetto comico. Ora di quest' ultima classe, che secondo me sola merita la denominazione di « genere », il ch. Furtwängler non sa citare che un solo esempio fabbricato nel quinto secolo – nè infatti ne esistono altri; quell' unico esempio sono i *pueri astragalizontes* del Policleto. Però il Furtwängler ritiene quell' esempio sufficiente per dire che Policleto abbia aperto una nuova strada alle rappresentanze di genere. La circostanza infatto, che questo sia l' unico esempio, ci deve rendere circospetti. E come, se i nomi di questi due fanciulli giuocanti ai dadi fossero Patroclo e Clisonimo? una rappresentanza « di genere » dunque, ma tolta dal mito, o piuttosto una scena mitica, poichè si sa, che l'esito di questo giuoco era purtroppo serio[1]. Infatto visto l' uso di Plinio nell' allegazione e determinazione dei monumenti, uso ampiamente discusso dallo stesso Furtwängler nella citata memoria, questa supposizione mi pare assai probabile; almeno stante questa possibilità non abbiamo il diritto di allegare il gruppo di Policleto come esempio assicurato di rappresentanze « di genere » nel quinto secolo. Ma secondo il Furtwängler nemmeno il bronzo capitolino deve annoverarsi fra le rappresentanze « di genere » nel senso più ristretto, quelle cioè che non hanno alcun rapporto esterno, nè altro interesse fuori quello puro e semplice della scena rappresentata; al contrario egli appartiene « al genere » in senso più largo ed è una statua votiva, che rappresenta un fanciullo addetto al servizio di un tempio. « Si sa(?) » così dice il Furtwängler p. 80, « che non era permesso d' entrare nel sacro

[1] *Ilias* Ψ 85 Pherecyd. fr. 19. Hellanic. fr. 57. Philostephan. fr. 35. Apollod. III 13, 8, 4.

recinto che coi piedi ignudi; un fanciullo dunque che stava al servizio del tempio, spessissimo poteva cacciarsi nel piede qualche cosa, che poi era costretto di estrarre ». Non sarò indiscreto fino al punto di domandare, che cosa mai un servo del tempio potesse cacciarsi nel piede entro il tempio, il cui pavimento, per quanto io sappia, non era nè impalcato con tavole di legno nè piantàto di spini; trovo però assai strano, che accadutagli questa disgrazia l'insensato fanciullo non chiami qualch'altro inserviente al tempio per estrargli la spina o quella misteriosa « qualche cosa ». Ma innanzi tutto, una tale rappresentanza, è dessa un degno soggetto per un dono votivo? e per un dono votivo nel quinto secolo? Bisognerebbe avere una idea assai bassa del senso religioso degli Ateniesi di quell'epoca, per ammettere una tale supposizione. Se poi l'artista avesse voluto veramente rappresentare qualche addetto al tempio, senza dubbio l'avrebbe caratterizzato come tale, rappresentandolo in una azione relativa al servizio del tempio, come lo fecero Lykios e Styppax; ma tale non è di certo l'estrazione d'una spina dal piede. E per ragioni simili non posso neppure aderire all'opinione di E. Q. Visconti, che cioè la statua rappresenti un vincitore nella corsa di gara, il quale, cacciatasi nel piede una spina, non di meno sia stato arrivato il primo allo scopo (*opere varie* IV p. 163 s). Prescindendo che quella sia una mera supposizione, neppure per un vincitore nella corsa la situazione rappresentata è abbastanza caratteristica. Resta dunque stabilito che la statua è una figura « di genere » nel senso più ristretto; ed abbiamo visto, che secondo ogni probabilità siffatte rappresentanze erano sconosciute nel quinto secolo. Infatto dove mai si dovevano collocare? nei tempii e sulle piazze pubbliche non era certamente

il loro posto; e che le case private di già in quell'epoca si ornassero di statue, sarebbe un fatto veramente nuovo.

Eppoi chi mai è questo fanciullo? È desso un giovane pastore, un giovane contadino? Chi lo crederebbe, osservando quel corpo delicato, quei capelli acconciati. In verità se l'artista aveva l'intenzione di rappresentare un giovane appartenente alle classi inferiori, non ha fatto nulla, perchè l'osservatore possa capirlo; un solo pedo già sarebbe bastato. Ma se è un fanciullo ateniese, il figlio di qualche cittadino, allora debbo a buon diritto ritenere che la situazione rappresentata sia impossibile. Non nego che anche ad un tal fanciullo potesse una volta cacciarsi nel piede una spina, il che però probabilmente sarà stato assai raro; ma dato il caso, nego che egli fosse costretto di estrarla da se stesso; poichè senza l'accompagnamento di un servo un fanciullo ateniese non lasciava la casa. In questo caso la situazione è tutt'altro che tolta dalla vita quotidiana. Insomma c'è in questa statua un non so che di indeterminato e di poco chiaro, che ne rende assai difficile una precisa spiegazione. La figura non è abbastanza caratterizzata, nè sufficientemente giustificata la situazione; e si dovrebbe aspettare l'uno e l'altro in una rappresentanza « di genere ». Si osservi che innanzi alla statua di marmo un tal dubbio è impossibile. L'apparenza stessa della figura ci spiega la situazione: basta uno sguardo per capire, che a questo ragazzo può cacciarsi una spina nel piede cento volte, e che nella solitudine dei campi e dei monti sarà costretto di estrarla da se stesso. Nè ci vuol molto per capire, come siffatta perfetta concordanza della situazione col carattere della figura militi anch'essa in favore dell'originalità del marmo.

Finalmente se assai graziosa appare a noi altri uomini moderni la movenza del bronzo capitolino, non temo di ingannarmi ritenendo che agli occhi degli Ateniesi del quinto secolo sarebbe stata assai sconvenevole. Si ricordi il lettore delle regole, che danno Aristofane e Platone riguardo al portamento ed al contegno dei fanciulli, e come il primo trovi già poco decente il mettere i piedi l'uno sopra l'altro (*nub.* 983 ἴσχειν τὼ πόδ' ἐναλλάξ); si ricordi della maniera con cui si conduce Autolico nel *symposion* di Senofonte, de'fanciulli finalmente rappresentati sui rilievi e sui vasi di quell'epoca, p. e. sulla stupenda tazza di Duris nel museo di Berlino (*M. d. I.* IX 54. *Arch. Ztg*. 1873 tav. 1), e concederà che una tale posizione ripugni direttamente alle idee che gli Ateniesi avevano della convenienza. Si dirà che quell'attitudine è scusata dalla circostanza. Sia pure; potrà scusarsi il fanciullo, ma dubito, che gli Ateniesi avrebbero scusato l'artista per la scelta di un tal soggetto.

Visto tutto ciò mi pare infatto impossibile, che il bronzo capitolino possa essere opera del quinto secolo. Niente all'incontro, per quanto io veda, ci vieta di ritenerlo un'opera della scuola di Pasitele. Le proprietà stilistiche, che raccomandano tale opinione, sono state rilevate dal Kekulé; il solo scrupolo era, che non si voleva attribuire a quella scuola l'invenzione di un tal soggetto, e che non si conosceva alcuna opera, che potesse averlo suggerito. Ora l'originale, eccolo! e siccome esso fu trovato a Roma stessa, così poteva essere conosciuto e studiato da Pasitele e dalla sua scuola. Un artista dunque che stava sotto l'influenza di Pasitele, avrà trasformato quel soggetto tanto felice, cangiando il naturalismo dell'originale col classicismo della propria scuola. Bisogna confessare che questa tra-

sformazione è riuscita egregiamente; gli accadde però una cosa singolare. Egli non badò che mentre per questa trasformazione la figura guadagnava assai riguardo alla grazia ed alla eleganza, essa perdeva altrettanto riguardo al carattere ed alla individualità; esso dimenticò, che la situazione, assai conveniente per quel robusto ragazzo dell'originale, male si accorda a questo suo delicato fanciullo. Questo, il fanciullo capitolino, non appartiene a nessuna classe determinata; non è niente di più e niente di meno che un fanciullo privo di qualunque contrassegno caratteristico; ed appunto ciò è un contrassegno della scuola di Pasitele. Mancava a quella scuola la chiara idea di ciò, che si può lasciare al discernimento dello spettatore e di ciò che l'artista deve esprimere nella sua opera segnatamente per essere inteso. Da ciò proviene l' impossibilità di spiegare il gruppo di Menelao, da ciò la differenza nei nomi dati al gruppo di Napoli, da ciò l' incertezza innanzi alla Venere trovata poco tempo fa sull' Esquilino, se cioè abbiamo da fare con una dea, o con una donna umana. Dunque quel non so che di indeterminato, che abbiamo notato nel bronzo capitolino, e che vieta di riferirlo al quinto secolo, è appunto caratteristico della scuola di Pasitele.

Che questa trasformazione piacesse molto a Roma, lo provano le varie copie in marmo. Anzi perfino a Pompei era dipinto un Eros nella stessa posizione e nella stessa occupazione. Siccome quel fatto indicato dall'Helbig (N. 629) è quasi sconosciuto, così abbiamo creduto opportuno di riprodurre quell'Eros sulla tavola d'agg.O. Ed il giudizio dei Romani era ben giusto. Quantunque meraviglioso sia quell' originale pieno di vita e di individualità, il bronzo capitolino resterà sempre un modello impareggiabile di delicatezza e di eleganza.

CARLO ROBERT.

UN ORACOLO D'AMORE.

(tav. d'agg. M.)

Il vasetto alt. 0,24 (diam. 0,18), di cui sulla tav. d'agg. M si pubblica il disegno straordinariamente fino ma un po' danneggiato, proviene da Corneto. Presenta gli apparecchi d'un convito. Nel bel mezzo sorge da largo piede la *ῥάβδος κοτταβική*, sulla cui estremità sta in equilibrio la *πλάστιγξ* di forma emisferica; dietro di essa e avanti ad una brocca per l'acqua si vede un vaso da vino a guisa di tinozza. Ed ecco anche il coppiere, indispensabile in un banchetto ben regolato: il cucchiaio nella mano del giovanetto ignudo e coronato lo caratterizza come tale. Non mancano che i convitati, ed intanto egli ozioso e colle mani incrociate osserva il giuoco della figura principale. È dessa una giovine donna, non coricata sulla *κλίνη*, come da tutti quegli apparecchi si potrebbe aspettare, ma seduta sopra una sedia a spalliera, le ginocchia compostamente avviluppate nel mantello, la testa cinta d'un cerchio. Collo sguardo piglia di mira la *πλάστιγξ*, colla d. agita secondo l'arte la coppa per gettarne l'avanzo, mentre la sin., avviluppata nel manto, conformemente alla regola del giuoco è piegata e riposa sulla spalliera: ella passa il tempo prima che cominci il convito col giuoco del *κότταβος*, come in un' occasione simile lo fanno i convitati nello *Ζεὺς κακούμενος* di Platone comico [1]. Qui però tale passatempo ha il suo motivo psicologico; la bella aspettante cioè col tiro del *κότταβος*

[1] Meineke *fr. com. graec.* II p. 680; cf. Jahn *Philol.* 26 pag. 262, cui ciò sembrava eccezionale.

interroga il destino: vuol sapere se è amata da quello che ella aspetta, che in questo caso è quanto dire, se egli verrà [1]. Anche il giovanetto guarda attento e pien d'aspettazione alla πλάστιγξ, il cui suono forse anche a lui darà la medesima risposta. — La ristrettezza dello spazio non ha indotto l'artista, come tante volte è accaduto, a contentarsi d'una rappresentanza abbreviata, ma egli ci ha dato un vero quadro, per intendere il quale bisogna, è vero, supplir col pensiero una cosa che non vi è rappresentata; ma appunto in questa assenza consiste il concetto.

E lo stesso pensiero, felice da per se e favorevole in modo speciale per abbellire un piccolo vaso, lo ritroviamo sopra una bella lekythos in forma di ghianda, purchè lasciando da parte le spiegazioni fino ad ora proposte, si rivolga lo sguardo al vaso stesso [2]. Un giovane veduto di faccia, cui da d. e da sin. si accostano due giovani donne, l'una con una corona di perle, l'altra con coppa e boccale, guarda lontano in una direzione additatagli da Eros, mentre la fronte corrugata dimostra il suo animo mesto. Si trova separato da quella ch'egli ama ed in vano ha cercato in compagnia di altre distogliersi dal suo umore malinconico [3]. Tutti e due gli artisti ci hanno espresso un sentimento in una piccola rappresentanza, la quale, se vogliamo rivendicarle la sua denominazione tecnica, tolta in prestito

[1] I passi relativi al κότταβος come oracolo d'amore vd. presso Jahn l. c. p. 218 nota 76. Tale uso facilmente poteva svilupparsi da quello di tirare alla salute della persona amata, secondo l'analogia del τηλέφιλον (Teocr. III 29, Polluce IX 127), che certamente era più antico.

[2] *Arch. Ztg*. 1873 tav. 4. Non posso ritener giusta nè la spiegazione di Lüders (l. c. pag. 49 segg.): « Eros nella camera nuziale », nè quella di Furtwängler, *Eros in der Vasenmalerei* pag. 46.

[3] Una scena analoga si trova presso Luciano *dial. meretr.* 11.

per designare un genere di poesia, la chiameremo εἰδύλλιον. Il nostro maestro era figlio di quell'epoca, il cui genio si rivela nelle scene di congedo de' rilievi sepolcrali. Però il sentimento da per se non è il caratteristico. L'arte greca già fin da quando cominciò a prendere uno sviluppo indipendente, affrontò problemi psicologici, ed è istruttivo il vedere, coll'aiuto della serie non interrotta delle pitture vascolari, in quali diverse maniere, secondo le epoche, essa se ne disimpegnò.

In que' vasi che già per il loro carattere narrativo dimostrano l'influenza diretta dell'antica poesia epica, vi troviamo in certi tratti episodici una tendenza a rappresentar de' processi psicologici. Lascio da parte quello che si trova sui vasi cosidetti corinzî e specialmente su quelli calcidici [1], per rammentar soltanto una scena del vaso di François, ove, mentre Efesto torna nell'Olimpo, Atene schernisce Ares, che è tutto confuso di vergogna, per il suo poco successo. Tale tendenza aumentò più presto che non lo fecero i mezzi tecnici per realizzarla, ed è perciò che quell'epoca cui appartiene la maggior parte de' vasi a figure nere, ricorre spesso all'espediente di far sortir dalla bocca delle persone i desiderî e sentimenti del loro animo [2]. Ed è degno di nota che tali tendenze in generale s'incontrano su quelle anfore che mostrano due quadri incorniciati. La differenza stilistica che passa fra questi e quegli altri vasi, ove una rappresentanza cuopre tutta la superficie, è stata rilevata e posta come un problema dal Brunn (*Probl.* pag. 130). Io sono d'avviso

[1] Kirchhoff *Studien z. Gesch. d. griech Alph.* pag. 110; Brunn *Probleme z. Gesch. d. griech. Vasenm.* p. 29 segg.

[2] In questo genere sono le descrizioni degli scudi presso Eschilo *Sept.* 433 sgg. 464 sgg. 643 sgg.

che la maniera più antica e tradizionalmente ritenuta per molto tempo ci sia rappresentata da quest'ultima classe, però generalmente in una tradizione tarda. L'altra, ove la cornice dimostra l'influenza del quadro a tavola, è più recente e si avvicina alla tecnica delle figure rosse. Quanto in tale direzione abbia potuto prestare l'arte vera, poco ce ne rivelano questi prodotti di artigiani. Un esempio forse unico è il lamento funebre di Mennone sull'anfora del Museo Gregoriano (II 47, 2), ove si trova rappresentato un sentimento fino ne' dettagli. — La pittura a figure rosse continua nelle medesime tendenze, mentre nel tempo stesso allarga il suo potere artistico. Impadronitasene quasi a perfezione, essa, seguendo alcuni impulsi potenti, affronta problemi più alti e più severi: è questa l'epoca de' grandi pittori di tazze attici. Soltanto dopo aver seguito oltre i proprî limiti naturali quell'arte che forniva i prototipi delle sue produzioni, essa subisce una reazione, e specialmente per il mercato locale dell'Attica: appaiono quadri eleganti ed immaginati apposta per abbellire il vaso [1]. Ed è a questa tendenza che appartiene il nostro vasetto. Il disegno è d'una delicatezza e finitezza che rende difficilissima una riproduzione adeguata, ed è eseguito da una mano affine a quella de' due vasi vulcenti del Museo Gregoriano (vol. II tav. LXXXVII) [2]. Si osservino certi tratti caratteristici, come l'indicazione delle pieghe della pelle alla giuntura della mano della donna. Sottilissimo è il trattamento de' capelli, a per-

[1] Qui si capisce che posso accennar soltanto, non svilupparr diffusamente le mie idee.

[2] Sono compagni, e rappresentano giovani che si raschiano e si armano. Nel testo pag. 15 si legge: « Queste due tazze sono d'un disegno purgatissimo e vincono in eccellenza d'arte qualsiasi altro monumento di questo Museo ».

fezione il disegno in profilo degli occhi. Vi sono le narici, tante volte mancanti, e con esse compariscono modellate le estremità della bocca, il che ricorda il trattamento di alcune teste all'incirca del quarto secolo a. C., al cui principio appartiene probabilmente il nostro vaso.

W. Klein.

OSSERVAZIONI SUL TEMPIO DI GIOVE CAPITOLINO.

Lettera al ch. sig. cav. R. Lanciani.

(Mon. dell'Inst. vol. X tav. XXXa).

Si ricorderà forse, pregiatissimo signore ed amico, con quanta soddisfazione nella primavera passata mi convinsi, che una quistione topografica da più secoli « *ancipiti Marte* » trattata fra' dotti italiani ed alemanni, vale a dire quella sulla posizione del gran tempio capitolino, era stata finalmente condotta a termine e sciolta con piena certezza, grazie alle ultime scoperte ed alle Sue belle e decisive ricerche (*Bull. mun.* 1875, 165. 1876, 30). Imperocchè mentre una schiera grandissima di topografi per ragioni, al mio parere, poco valenti si ostinò a crederlo situato sulla vetta settentrionale del monte capitolino – ai quali anch'Ella una volta si volle associare nell'insigne Sua monografia intorno alle mura serviane – io confesso non aver mai esitato d'aderire all'opinione opposta del Fabretti e del Donati, del Bunsen, dell'Abeken e del Becker, per non dir niente del Preller, il quale coll' ampia dissertazione sul tempio capitolino (riprodotta negli *Ausgewählte*

Aufsätze p. 471-513) ci diede un'esempio di imbrogliate deduzioni che stranamente contrastano colle altre sue egregie pubblicazioni. Infatti, tanto le rovine visibili nel giardino Caffarelli (delle quali l'Abeken ragionò meglio di tutti, v. la mia nota al Rapporto seguente a lettera *cde*), quanto le testimonianze dei classici autori, ponderate con savia critica dal Becker, nonchè quelle delle carte medioevali, furono sempre da me stimate come altrettante prove certissime per adottare l'ipotesi Fabrettiana – così la chiameremo ad onore di questo dotto romano –, e non ho cambiato opinione, allorquando nell'anno 1865 si rinvennero quegli avanzi stupendi nello stesso giardino Caffarelli, i quali a torto si son detti decisivi pel contrario avviso (*Jahresbericht* 1875 p. 177). Ma sarebbe fuor di proposito il rientrare in discussioni ormai diventate poco interessanti; io invece Le voglio indirizzare una serie di osservazioni sulle ultime scoperte, alle quali per buona ventura ho potuto prender parte anch'io, e non farà d'uopo spiegare, perchè le sottopongo al Suo giudizio.

Gli avanzi del tempio sono sepolti in parte sotto il terreno municipale, in parte maggiore sotto quello appartenente all'Impero germanico. Ora dovendosi por termine alle nuove costruzioni fatte a spese e per ordine di questo, allorquando arrivai a Roma, mi sentii quasi in dovere di indirizzare subito le mie istanze al nostro Ambasciatore S. E. il signor barone di Keudell, affinchè permettesse di scavare in qualche punto del suo territorio. Nello stesso tempo esternai al sig. prof. Henzen il parere, che sarebbe un lavoro degno dell'Instituto il contribuire al compimento delle Sue ricerche colla pubblicazione dei resultati di quegli scavi. Avuto dall'esimia gentilezza di S. E. il sig. Ambasciatore il permesso desiderato e dal sig. prof. Henzen la

promessa amichevole di volermi di buon grado aiutare in ogni senso, mi diedi ad un esame particolare dei luoghi e delle sue memorie. Ma non avrei potuto far nulla, se non avessi avuto la fortuna di poter servirmi della perizia del sig. architetto L. Schupmann, il quale non solo volle diriggere gli scavi nei punti da me indicati, ma disegnar le piante necessarie e favorirmele insieme con un rapporto speciale scritto in tedesco, il quale in versione italiana ed accompagnato dalle mie annotazioni servirà di fondamento alle mie osservazioni. A tutti questi signori, ed in ispecie al sig. Schupmann, debbo infinite grazie.

Rapporto del sig. arch. L. Schupmann.

(v. fig. 2)

« Dagli scavi eseguiti negli anni 1865, 1875, 1876 « risulta con molta probabilità che il piano fondamen- « tale del tempio consiste in un rettangolo di m. 51 × 74, « circondato nei quattro lati da un muro grosso m. 5,60. « Mentre la larghezza di m. 51 non si potè misurare, « anzi si è dovuto precisare coll'aiuto del disegno del « pezzo *a* pubblicato dal sig. comm. Rosa (v. in ap- « presso) [1], i fatti seguenti si sono osservati con piena « certezza per mezzo delle misure eseguite da me « stesso, cioè:

[1] Posso aggiungere ciò che imparai dallo stesso signor architetto, che mentre tutte le costruzioni del palazzo Caffarelli, fondate sopra le antiche, mostrano una solidità rimarchevole, il terreno e quelle mura di cinta della via e del giardino che restano al di fuori del lato O del tempio, minacciano a crollare, e le crepature del muro di cinta della via le vedemmo cominciare nel punto preciso incontro all'angolo NO del palazzo, laonde si deduce che le sostruzioni antiche non proseguono verso O al di là della linea *ab*.

« Tutti gli avanzi finora trovati delle fondamenta « mostrano la stessa orientazione delle commessure; « sono costruiti in pietre tagliate ad angoli retti alte « incirca m. 0,32, larghe 0,60, lunghe 0,70 di tufa « verdognola chiamata volgarmente cappellaccio [1], e « scendono fin' a m. 0,80 incirca sotto la superficie della « roccia di tufa (in qualche sito fin'a 7,00 sotto la su« perficie del terreno moderno): sono abbassati ad una « tal profondità per penetrar lo strato morbido supe« riore di essa roccia. Finivano le fondamenta in su a « m. 4,70 sopra il pavimento della rimessa superiore « delle nuove scuderie ed erano nella sommità coperte « da uno strato di opera a sacco *(beton)*, del quale si « è conservato un pezzo sopra il muro *k* presso *v* (v. « in appresso).

« Si rileva dal muro *k* e da quello che traversa le « grotte al di sotto del giardino (accessibili dalla ri« messa superiore delle scuderie nuove presso *u*), che « nell'interno la pianta del tempio era in senso di lun« ghezza divisa da quattro mura grosse m. 4,00, sulle « quali doveano posare le file delle colonne: e così si « verifica che il tempio era esastilo, e che le colonne

[1] Il sig. Ponzi negli *Ann.* 1865 p. 385 asserisce che i materiali componenti i massi quadrati da cui risulta la costruzione, mostrano un'analogia con quel medesimo tufo su cui giacciono (cioè del tufo grigio) e che sembrano perciò essere stati estratti dallo stesso luogo o in prossimità sulla stessa cima di quel monte. Inoltre si osservi che dei tanti massi esaminati da me nel 1867 e nel 1876 nelle diverse parti dell'edifizio nessuno portò un segno inciso del genere di quei che si trovano sui massi tufacei delle mura serviane e dell'edifizio antichissimo palatino presso le così dette « scale di Caco. » Peraltro non voglio tacere che il ch. padre Bruzza ed il sig. comm. De Rossi mi han raccontato di averne veduto un solo somigliante ad una X su di un pezzo poscia scomparso. Si trova disegnato sulla tav. d'agg. K degli *Annali* del 1876 (a n. 129) accompagnante l'articolo tanto desiderato del benemerito P. Bruzza.

« aveano una distanza di m. 9,2 misurata da centro « a centro (5,2+4,0=9,2). Ne risulta una conferma per « la giustezza dei m. 51 di fronte di sopra adottati col « calcolo seguente $5 \times 9{,}2 + 2\left(\frac{4{,}0}{2} + 4{,}0 + 5{,}6 - 9{,}2\right)$ « $= 50{,}8$.

« La fronte del tempio è rivolta verso il SO e « l'asse longitudinale di esso diverge dal meridiano « geografico 24 gradi.

« Gli avanzi finora rinvenuti sono i seguenti:

« *a*, avanzo dell'angolo dei lati S e O disegnato « dal sig. arch. Hauser e pubblicato dal sig. comm. Rosa « (*Mon. d. I.* VIII t. XXIII 2; *Ann.* 1865, 382). Il dise- « gno permette di fissar la grossezza del muro esterno « approssimativamente a m. 5,60. L'avanzo ricoperto « dopo l'anno 1867 giace m. 3,50 sotto il livello mo- « derno; ho potuto però io stesso con proprie misure « constatare l'identità dell'orientazione delle com- « messure [1].

« *b*, avanzo dell'angolo dei lati O e N, visibile « dalla piazza della Rupe Tarpea e dalla piazza avanti « al palazzo Caffarelli. Sporge adesso sopra la così

[1] Non occorre più ragionare sull'ipotesi esposta dall'editore, che le mura *aa'* formassero l'avancorpo o la gradinata di un tempio rivolta verso O col muro posteriore *k*; soltanto debbo far osservare che il benemerito sig. Rosa notò egli stesso che il pezzo *aa'* era un « gran piantato... molto scompaginato », e che nell'anno 1867 io dopo aver esaminato il rudere, esternai il mio parere che non presentasse i contrasegni di un avancorpo con limiti netti da ogni parte (*Ann.* 1867, 388 *Hermes* 4, 254). Nulladimeno il supposto tempio fu battezzato tempio della Moneta e si trova con tal nome registrato nei libri da viaggio tedeschi. — Più accurata e più distesa di quella negli *Annali* è la narrazione del ritrovamento dal sig. Henzen favorita al sig. Lanciani e pubblicata da questo nel *Bull. mun.* 1876 p. 32: se ne deduce che tutto il rudere portava i contrasegni di una devastazione enorme ed aiutata dalla forza della polvere.

« detta « rupe tarpea », senza nessuna linea diritta « riconoscibile [1].

« *cde*, tre pezzi del muro esterno del lato O, l'uno « visibile nei sotterranei (*e*), l'altro trovato in un tasto « (*d*), il terzo (*c*) [2] scoperto nei lavori di ristauro del « palazzo, senza nessuna linea diritta riconoscibile.

« *f*, pezzo del muro esterno del lato N colla linea « del muro riconoscibile verso l'interno, 3,00 m. sotto « il piano moderno, trovato in un tasto.

« *g*, altro pezzo dello stesso muro, intersecato « 7,00 m. sotto il piano moderno da un corridoio stret- « tissimo coll'accesso presso *x*.

« *h*, la maggior parte del muro esterno del lato E « nel cortile dietro al palazzo de' Conservatori colla « fronte esterna riconoscibile, trovata l'a. 1875 nel co- « struire la rotonda dietro il palazzo de' Conservatori, « disegnata dal sig. Lanciani *Bull. mun.* 1875 t. XVI [3].

« Per mezzo di un tasto presso *i* e di misure eseguite

[1] Il pezzo di mura antiche « dietro la stalla e rimessa del pal. Caffarelli, disegnato e descritto dal Ficoroni (*Vestigi* p. 42) lungo palmi 13 = m. 2,90 potrebbe collegarsi col nostro: però le misure delle pietre « di peperino », lunghe pal. 4 = m. 0,88, alte uno = 0,22, non combinano colle misure constatate di sopra. Molto più probabile si è che le « mura smisurate di grossezza di quasi 25 palmi » (= m. 5,50) « nel pal. Caffarelli dalla parte che riguarda la piazza Montanara » disfatte al tempo di Bartoli (Fea *Misc.* 1, 258), abbiano appartenuto al muro O del tempio, come l' osservò il sig. Lanciani *Bull. mun.* 1875 p. 183.

[2] Pare che sia noto all'Abeken (*Mittelitalien* p. 228): dice che incontro al muro *k* e distante da esso presso a poco piedi 96 parig. vi era sotto le stanze del cappellano della legazione un pezzo largo p. 5, il quale gli sembra appartenere al lato Est (? piuttosto O) del tempio. La distanza combina bene con quella di *kc*.

[3] Fu pubblicata la « *Pianta dell'aula temporanea per l'esposizione di antiche scolture in ampiamento dei musei Capitolini, inaugurata il* 25 *Febb.* 1876 » in foglio separato coll'indicazione del luogo dello stesso avanzo alla lett. *B* e del tronco di colonna *y* alla lett. *A*.

« presso *t* la grossezza di esso muro fu trovata esser « di m. 5,60. Nell'istesso tempo presso

« *y*, si trovò incastrato in posizione obliqua nel « muro moderno che divide la proprietà germanica da « quella del municipio, l'avanzo di un fusto di colonna « di marmo greco scanalata, soltanto visibile in parte, « del quale le tre scanalature, misurate da me, hanno « una circonferenza esteriore di m. 0,705, ognuna « di 0,235 (0,190 baccellatura, 0,045 listello), dimo« dochè, se la colonna aveva 24 scanalature, ciò che « è probabilissimo, il pezzo conservato dovea aver un « diametro di m. 1,80 [1] Se questo pezzo apparteneva al « sommoscapo, l'imoscapo può aver misurato 2,00. — Il « P. Bruzza attesta (presso Lanciani 1875 p. 186 sg.) « che il marmo sia pentelico.

« *k*, muro di sostruzione della seconda fila delle « colonne, grosso m. 4,00, intersecato dall'entrata alle « grotte; l'unico pezzo che anch'oggi conservi l'intera « altezza dello stilobate, come si deduce dallo strato « impostovi di opera a sacco (presso *v*) [2]. La superficie

[1] « Paragonando il diametro di ciascuna scanalatura con quello delle scanalature del tempio di Vespasiano, se ne deduce per la colonna capitolina un diametro proporzionale di m. 2,10 incirca ». Lanciani 1875 p. 185. Nei « *Rapporti settimanali* » della Soprintendenza reale, nei quali col permesso del sig. direttor Fiorelli ho potuto frugare, sotto li 7 Nov. 1875 (lo stesso giorno si fissa dal Lanciani p. 184) si narra il ritrovamento della colonna « fuori di posto » e maggiore di quelle del Pantheon « avente m. 1,70 di diametro » (v. in appresso). Il sig. Schupmann l'ha misurata due volte, una volta nel Maggio, l'altra nel Novembre, ed ambedue le volte arrivò allo stesso risultato.

[2] L'alzato disegnato dal Fabretti nell'Addizione del libro *de columna Traiani*; dopo di lui dal Gori nel *Museo etrusco* III t. XV, 2 p. 67; dopo dal Nibby *Mura* t II; cf. Bunsen *Beschr.* 3, 1, 23. 656: tutti quei passi si trovano allegati dall'Abéken (*Mittelitalien* p. 223): il libro del Gori in questo momento non è a mia disposizione. V. la pianta *Mon. dell'Inst.* l. c. *AB*. L'Abeken aggiunge che dal fine del muro verso

« di questo strato giace m. 15,20 sopra quella fila di
« pietre del cosidetto tabulario, sulla quale riposano
« le basi delle mezze colonne delle arcate, come si è
« constatato per mezzo di livellazione.

« *l*, avanzo dell'angolo fra i lati E e S, che mostra
« in modo nettissimo le due linee de' muri esterni,
« trovato nel costruirsi le scuderie nuove a m. 0,80
« sotto il piano della rimessa. La parte appartenente alla
« fronte è larga m. 8,00 [e n'erano rimasti diciotto ordini
« di pietra per l'altezza complessiva di m. 5,40 [1]. Nel-
« l'interno di questo angolo fu trovato [2]

« *m*, (v. fig. 3) m. 2,30 sotto il pavimento della
« rimessa un quadrato col lato di m. 3,20 composto
« di massi di travertino, grossi almeno, come si è con-
« statato col trapano, m. 1,20; non si potè sapere se
« sotto ad essi vi si trovassero altri massi. Distavano
« da tre lati dalle mura ugualmente m. 0,40 ed erano

il Sud sporge a destra di chi l'osserva un « piccolo muro angolare di piedi 9 di lunghezza e di 1,8 di grossezza ». Questo pezzo, disegnato anche dall'Hauser (*Mon.* l. c.) ed ivi lungo m. 2,75 inc. non si trova nella nostra pianta. Siccome non ci ho pensato sul luogo, così non so se sia stato distrutto ultimamente. È chiaro che era il resto del margine interno del muro di fronte fra la seconda e terza fila delle colonne.

[1] Il muro di fronte fu trovato li 16 Gennaio 1875: v. Lanciani *Bull.* 1875 p. 181. Ho aggiunto di sopra [] quel che il sig. Schupmann avea notato sul margine del mio esemplare del *Bull. mun.* 1876 p. 33, ove il sig. Lanciani conta 15 ordini, alti 4,65. Lo stesso dice (ivi) che il muro di prospetto raggiunge « in qualche punto del lato di prospetto una grossezza di m. 11,78: ho dovuto rimarcare queste notizie divergenti senza però poter decidere fra di esse.

[2] Li 26 Marzo 1876: Lanciani 1876, 33. Il nostro scavo, il quale permise di farsene un'idea più precisa, si eseguì negli ultimi giorni del Giugno. Non capisco quel che ne dice il sig. Lanciani, che « la distanza della sua parete meridionale dalla fronte pur meridionale della platea, ovvero, in altri termini, la grossezza intermedia della platea, tra la fronte e la galleria » (cioè il sotterraneo) è di m. 10; laonde deduce che il sotterraneo sia situato tra « la seconda e terza (?) fila delle colonne del pronao ».

« una volta congiunte fra di loro con spranghe di me-« tallo. Nella superficie dei travertini si trovavano dei « buchi (v. la fig.) quadrati incavati m. 0,05 e lar-« ghi 0,08 incirca, collegati coll'orlo del masso con « canaletti stretti destinati forse all'impiombazione di « qualche verga da fissarsi nei buchi. Negli spazî fra il « travertino e le mura di tufa non si trovò altro che « la creta vergine.

« Finalmente faccio osservare che nei lavori di « ristauro eseguiti al palazzo Caffarelli nell'anno cor-« rente si conobbe che una parte delle mura di esso è « costruita dai massi stessi tolti dalle fondamenta del « tempio capitolino ».

Roma li 15 Agosto 1876.

Comincierò col supplire in qualche modo al Rapporto del sig. Schupmann e collo spiegare le figure 1. 4-6 della nostra pianta.

Fig. 1 è disegnata coll'aiuto della pianta del censo, seconda edizione, e dovrà servire a dimostrare la corrispondenza dei luoghi vicini al tempio fin'al clivo capitolino. Non si è potuto dar, come avrei desiderato, una livellazione intera della parte occidentale del monte capitolino; ma gli spaccati e la livellazione della linea del pavimento del pronao (v. sopra alla lettera *k*) possono intanto servir di base ad ulteriori indagini. Non sarà però inutile di pubblicare alcune misure eseguite dal sig. arch. Laspeyres e favoritemi nell'a. 1872:

Instituto nuovo: nei punti *aa* si è trovata la roccia dura m. 5,00 sotto il piano attuale, nel punto *b* m. 6,00, nel punto *c* m. 8,70. Nel punto *e* la roccia si è trovata m. 19,80 (la roccia dura 20,50) sotto il piano attuale nel punto *d*, ed il piano attuale di *e* sotto questo giace m. 8,80. Inoltre lungo il tratto *abcde* nulla

si è trovato di costruzioni antiche. Laonde si deduce con qualche certezza che la falda del monte verso O fuori del giardino Caffarelli non apparteneva più all'area capitolina, anzi giaceva più di m. 10,00 sotto di essa. Dall'altra parte è evidente che la gradinata che dalla piazza di Campidoglio sale all'arco del Vignola, posa sopra un' elevazione di livello cagionata dalla configurazione naturale del terreno o dalle antiche sostruzioni appoggiatevi. Ella dunque ha osservato (1875 p. 184) che « nell'anno 1872, costruendosi la nuova scala per accedere all'ufficio di sanità, in quel piccolo cortile posto tra il portico del Vignola e l'arco di monte Caprino, sottoposto alla pinacoteca capitolina, si rinvenne la sommità di un muraglione di tufi parallelo al lato orientale della platea del tempio (ho indicato quel punto colla lettera *x*), e che una linea prolungata da quel punto in senso parallelo colla linea dell'asse del tempio raggiunge con precisione il punto *y*, dove sul fianco O della salita di Monte tarpeo si trovano tre o quattro strati di pietre quadrate in opera, somiglianti a quelle ultimamente ritrovate: sarebbe dunque la linea *xy*, secondo Lei, forse il limite dell'area verso E. Questa linea è discosta dal fianco E del tempio incirca m. 40,00. Supponendo dunque che l'area occupasse uno spazio uguale dall'altra parte del tempio verso O, arriveremo fin'alla linea indicata da me nella pianta *df*, ed infatti almeno più oltre verso l'O l'area non si potrebbe mai estendere secondo le notizie e le misure esposte di sopra. Dell'estensione poi dell'area avanti il tempio si dovrà trattare in appresso. Quanto all'altimetria del suolo, essendo certo che il pavimento del tempio capitolino era elevato m. 15,20 sopra quella fila di pietre del tabulario, su cui s' innalza il piano secondo, cioè m. 33,00 incirca sopra il piano lastricato

fra i tempii di Vespasiano e della Concordia, e qualche cosa di più (non posso dir quanto) sopra il pavimento del clivo fra i tempii di Saturno e di Vespasiano, risulta che, se il clivo continuava nella direzione del tratto scoperto, per arrivare all'altezza dell'area capitolina dirimpetto al tempio, situato m. 30,00 incirca sopra il piano di detto tratto, doveva aver l'elevazione di un angolo di 20° incirca; e per queste ragioni crederei che non sia necessario di supporre, che il clivo abbia piegato davanti al tempio in senso opposto per raggiungere l'altezza dell'area. Il Canina, il quale sostenne che il tempio fosse stato dove oggi è S. Maria in Aracoeli, scrisse nell'a. 1834 le segg. parole stampate, poi nelle *Dissertazioni della pont. accad. di arch.* 6,163: « nel fare le fondamenta del nuovo muro di sostruzione che deve reggere la moderna via, si sono scoperti alcuni selci che formavano il lastricato in continuazione del clivo giù per l'avanti scavato. Altro tratto di questo clivo fu scoperto nell'anno passato a lato della parte superiore del portico capitolino detto communemente il tabulario: e siccome tra questo tratto e quello ultimamente scoperto nel far le fondamenta dell'indicato nuovo muro di sostruzione si trova esser una grande diversità di piano » [cioè di m. 17 e più], « così per istabilire al medesimo clivo una conveniente salita è di necessità supporre che percorresse per altro tratto circa la stessa linea indicata dal fianco del tempio di Saturno e passasse al di sotto delle case che si trovavano esistere lungo la moderna salita; ed anzi facendosi circa venticinque anni sono alcuni lavori in dette case, si scoprirono altre traccie del selciato del medesimo clivo». Quasi lo stesso si trova nella *Beschreibung Roms*. Ma dopo le nuove scoperte mi pare impossibile il supporre che il tratto di selciato tuttora visibile al fianco del

tabulario nell'enorme altezza di più di 17 m. sopra il clivo capitolino ingiù sia una continuazione di esso. Bisognerà però ricordarsi delle parole del Canina, allorquando si tratterà di nuovo sulla genuina forma del lato O del tabulario. Finalmente ricordo le grandi costruzioni di opera a sacco rivestite una volta con pietre quadrate esistenti in parte anch'oggi sotto la casa tarpea ed il giardino superiore. Sono descritte dal Bunsen (se n'è servito Lei *Bull.* 1875 p. 180 sg.) e disegnate nella pianta dal sig. Schupmann (fig. 1). Confesso di non capire, come mai queste costruzioni potrebbero aver servito di fondamenta ad una gradinata scendente dall'area al clivo, e meno ancora, come si volle supporre, alla gradinata del tempio stesso. – Tornerò in appresso a ragionare delle notizie fin qui esposte, e si parlerà ivi anche delle favisse indicate nei spaccati fig. 4. 6.

Non voglio intrattenermi a lungo, pregiatissimo signore ed amico, sulla storia del tempio, nè posso entrare in tutte le particolarità architettoniche della sua ricostruzione: mi permetta invece di comunicarle alcune mie osservazioni strettamente connesse coi risultati dei nostri scavi e della relazione fattane dal signor Schupmann: e sono le seguenti, le quali, lo vedrà subito, vanno confermando per la maggior parte ciò ch' Ella *de summa rei* ha esposto negli articoli sovraccennati. Poche cose potrò sviluppare del tutto nuove; su di alcune forse tornerà « un po' più di luce » dalle recentissime scavazioni.

Non fa d'uopo ripetere ciò ch'Ella ha esposto benissimo, che cioè le misure dateci da Dionigi, delle quali si parlerà in appresso, benchè riferibili al tempio di Quinto Lutazio Catulo, possano senza pericolo di anacronismo appropriarsi ai ruderi delle mura di sostruzione superstiti tuttora ed appartenenti al tempio di

Vespasiano e di Domiziano: essendo questo costrutto *iisdem vestigiis* e sola l'altezza avendo subito un'alterazione (Tac. *H.* 4,53); e siccome anche il tempio di Catulo s'innalzava ἐπὶ τοῖς αὐτοῖς θεμελίοις (Dionigi, v. in appr.), così quegli avanzi dovranno stimarsi opera a Catulo anteriore. Ma non siamo di pieno accordo su di un punto essenziale, cioè sulle *substructiones Capitolii* dette *insanae* da Plinio (36, 104). Dice Livio (6, 4) che nell'a. 367/385 *Capitolium quoque saxo quadrato substructum est, opus vel in hac magnificentia urbis conspiciendum*, e lo stesso (38,28) che i censori dell'a. 565/189 *substructionem super Aequimelium in Capitolio... locaverunt*, cioè dalla parte del *vicus iugarius*, mentre non si conosce il sito della sostruzione dell'a. 367. Sono d'avviso con Lei (1875 p. 177) che queste sostruzioni sostenevano l'ampia area capitolina e la difendevano dai crollamenti del monte, cagionati dall'umidità penetrata nelle visceri di esso: che però quella sostruzione non sia quasi una cinta intera, lo dimostra l'esistenza della *rupes Tarpeia* o *saxum Tarpeium*. Alla sostruzione *super Aequimelium* appartengono forse i sassi veduti dal Vacca dalla banda della Consolazione accennati da Lei (p. 183), benchè a mio parere possano esser le pietre spezzate e disperse dei fondamenti dell'*aedes* (v. in appresso); ed a questi, o almeno all'area annessa al *posticum* dell'*aedes*, appartiene di certo il muro visto « nel palazzo Caffarelli » dal Bartoli, attribuito da Lei alle *substructiones*. Finalmente le poche pietre di tufa sull'orlo occidentale della salita di Monte caprino e quelle apparse nell'a. 1872 nel cortile fra l'arco del Vignola e quello di Monte caprino, le quali ho fatto indicare sulla nostra tavola (fig. 1, *xy*) secondo le Sue notizie (p. 184), sembrano appartenere alla sostruzione del lato orientale dell'area. Tutte que-

ste sostruzioni Le paiono esser compite e rifatte da Lutazio Catulo (p. 177), per la qual'opinione si fa forte delle deduzioni del Mommsen sopra i tabulari e sopra le due iscrizioni di Catulo *curator restituendi Capitolii* (p. 169 e 177). Due sono le osservazioni di questo nostro maestro: la prima, che quelle iscrizioni debbansi riferire alle sostruzioni ed al tabulario del tempio capitolino, benchè l'una al tempo del Signorili e del Poggio e l'altra ai dì del Canina si siano trovate nel tabulario cosidetto; la seconda, che serve di sostegno alla prima, che non esistessem ai in Roma un edifizio ufficialmente detto *tabularium*. Non mi oppongo alla seconda, ma nego la conchiusione fattane e non posso applaudire alla prima; ed ecco le mie ragioni. Trascrivo le notizie dal *C. I. L.* (6, 1313. 1314 = 1, 591. 592): 1313: *in Capitolio in parte tabularii forum versus sita fragmentum lapidis Tiburtini rep. a.* 1845, *nunc supra portam quandam lateralem tabularii collocata (descr. Henzen, ed. Canina* Ann. 1851, 270):

*q. lu*TATIVS · Q · F · Q · N · *Catulus cos*
*de. s*EN · SENT · FACIVNDV*m coeravit*
EIDEMQVE · PROBAVIT

1314: « *in fundamentis Capitolii ubi nunc salare maius* » *SIGNORILI* n. 77; « *in antiquo Capitolio ubi sal reponitur* » *POGGIVS* Syll. 56; « *extant in Capitolio fornices duplici ordine novis inserti aedificiis, publici nunc salis receptaculum in quibus sculptum est litteris vetustissimis atque admodum sale exesis* » *IDEM* de fort. var.; « *quaesivi et non inveni, coopertum puto ab ipso salare superaedificato IVCVNDVS*:

Q · LVTATIVS · Q · F · Q · *n* · CATVLVS · COS
SVBSTRVCTIONEM · ET · TABVLARIVM
DE · S · S · FACIVNDVM · COERAVIT · *ei*DEMQVE
PROB*avit*

Risulta da queste notizie e dal testo delle iscrizioni:

1, Nè l'una nè l'altra delle iscrizioni è stata trovata in vicinanza del tempio e delle sue sostruzioni, anzi ambedue in un sito medesimo, distante dal tempio m. 150 e dalla linea supposta delle sostruzioni (fig. 1 *x-y*) m. 100 incirca, inferiore al livello di esso di m. 15 almeno. La prima (1313) potrebbe essere stata trasportata colà nell'occasione di un ristauro fatto nel medio evo, ma non casualmente e pel crollamento del tempio; l'altra (1314) stava al tempo di Poggio sul posto originario, ciò che mi sembra esser indicato senza equivoco veruno dalle di lui parole nel libro *de varietate fortunae*; onde con certezza assoluta ne deduco il fatto che le parole *substructio et tabularium* debbansi riferire all'edifizio stesso al quale l'iscrizione monumentale era affissa, cioè al tabulario cosidetto, edifizio certamente di epoca repubblicana. Ma anche chi volesse opporsi a questa conchiusione per me stringente, dovrebbe spiegare il fatto tanto strano, che un masso di travertino molto corroso prima del tempo del Signorili sia stato sottratto al tempio posto sulla vetta della collina e nascosto nei « fondamenti del Campidoglio », cioè nel tabulario, e vi sia stato nascosto per caso insieme coll'altro titolo non identico, ma gemello. Questa mia opinione dunque non si discosta punto da quella del Bunsen esposta nell'a. 1836 (e poi ripetuta più volte). Il Mommsen invece cerca d'evitar queste difficoltà col dire che l'edifizio di cui si tratta, non possa esser il *tabularium*, perchè, come di sopra accennai, un tabulario ufficialmente detto o, per meglio dire, un tabulario κατ' ἐξοχὴν non abbia esistito, mentre non nega che nell'erario, cioè nell'edifizio medesimo dove furono trovate le iscrizioni, si conservassero le *tabulae publicae*, cioè, secondo lui, i documenti relativi all'am-

ministrazione dell'erario, affidate ai tempi di Claudio alla sorveglianza speciale dei *curatores tabularum publicarum* (Mommsen, *Staatsrecht* 2, 524 sg.). E per maggior conferma della sua ipotesi sostiene che la strana congiunzione delle parole *substructionem et tabularium* si spieghi da se stessa, supposto che il « tabulario » del tempio capitolino non sia diverso dalle *favissae* sotto l'area capitolina ristaurata da Catulo. Dovendo io a lunga ragionare altrove sull'erario pubblico, nè volendo ora troppo allontanarmi dalla quistione principale, mi limiterò ad accennare brevemente la mia opinione opposta. E rispondo pel primo che, se infatti l'edifizio alla falda del Campidoglio era l'erario, e se le *tabulae* vi si trovavano, vi dovea esser un *tabularium*; se poi di questo tabulario forse altre testimonianze non esistessero, non sarebbe da meravigliarsene in maggior modo che della mancanza di testimonianze relative al tabulario del tempio capitolino. Dall'altra parte l'identità delle « fàvisse » e di un tal tabulario è un'ipotesi priva di fondamento, come verrà dimostrato in appresso, e se in fatti nè tesori nè « tavole » si nascondevano mai in quelle grotte esistenti anch'oggi sotto l'area capitolina, ma fralle mura ora rinvenute dello stilobate, la combinazione di *substructio et tabularium* diviene sempre più strana; finalmente stranissimo sarebbe il fatto che Catulo non si fosse servito della parola *restituit*, ma di quelle *faciumdum coeravit*. Alle osservazioni di Mommsen Ella ne aggiunge (1875 p. 169) una Sua nuova e che dovrebbe dirsi decisiva, se fosse innegabile; mi permetta però di non esserne convinto. Ella sostiene che « la *substructio* del cosidetto tabulario », cioè, se ho ben inteso, il muro grandioso, il quale chiude verso il foro il pianterreno dell'edifizio in discorso, « dee appartenere a più antiche costruzioni di

difesa o di ornato del Capitolino » e ci allega, per provar questa ipotesi, la Sua monografia sopra le mura serviane (*Annali* 1871 p. 51) dove lo chiama « diverso di costruzione e di materiale » dal « tabulario ». Ma se la memoria e le mie notizie scritte sul luogo non m'ingannano, il materiale del muro è lo stesso che quello dell'arcata sovrapposta, cioè il tufo grigio – si intende che non si parla del travertino impiegatovi in qualche parte. E se veramente diverso fosse il genere del tufo, Ella sa bene che in edifizî di epoca repubblicana si trovano non di rado impiegate pietre diverse, e che lo stesso vale della costruzione. Posso servirmi delle Sue osservazioni sulla contemporanea costruzione del muro esterno e dell'interno dell'aggere serviano presso le terme diocleziane, i quali muri in materiali, costruzione e misure delle pietre adoperatevi differiscono del tutto. Inoltre la pianta dei due piani dell'edifizio tanto chiaramente sviluppata nell'a. 1851 dal Canina, l'esistenza di quell'arco poscia murato di costruzione identica al muro di sostruzione sono almeno per me delle prove certissime che quel muro sia costruito nell'epoca medesima con tutto l'altro edifizio. Per queste ragioni, le quali, lo ripeto, altrove dovranno spiegarsi con più ampiezza ed in istretta relazione colla storia del cosidetto *aerarium Saturni*, ritengo per certo che le iscrizioni di Catulo non abbiano nulla che fare col tempio capitolino e che ci accennino l'esistenza di un tabulario non ristaurato, ma fatto da Catulo.

Passando ora dalla parte negativa alla positiva, debbo prima di tutto trascrivere anch'io le ben note parole di Dionigi (4, 61) relative al tempio di Cátulo, ed eccole secondo il testo del Kiessling tratto dai manoscritti migliori, in ispecie dal Chigiano (A) e dall'Urbinale (B):

ἐποιήθη δὲ (il tempio di Tarquinio) ἐπὶ κρηπῖδος ὑψηλῆς βεβηκὼς ὀκτάπλεθρος τὴν περίοδον διακοσίων ποδῶν ἔγγιστα τὴν πλευρὰν ἔχων ἑκάστην· ὀλίγον δέ τι (così il Sylburg nelle note, δ' ἔτι nel testo: τι AB) τὸ διαλλάττον εὕροι τις ἂν τῆς ὑπεροχῆς τοῦ μήκους παρὰ τὸ πλάτος οὐδ' ὅλων πεντεκαίδεκα ποδῶν. ἐπὶ γὰρ τοῖς αὐτοῖς θεμελίοις ὁ μετὰ τὴν ἔμπρησιν οἰκοδομηθεὶς κατὰ τοὺς πατέρας ἡμῶν εὑρέθη (ἱδρύθη Ambrosch) τῇ πολυτελείᾳ τῆς ὕλης μόνον διαλλάττων τὸν ἀρχαῖον, ἐκ μὲν τοῦ κατὰ πρόσωπον μέρους τοῦ πρὸς μεσημβρίαν βλέποντος τριπλῷ περιλαμβανόμενος στίχῳ κιόνων, ἐκ δὲ τῶν πλαγίων ἁπλῷ, cett. Paragonati con queste notizie i risultati degli scavi, troviamo presso a poco identiche l'orientazione, le misure e la disposizione del tempio. Dell'orientazione non parlerò a lungo, non potendosi dedurre dalla declinazione dell'asse di 24° verso ponente altro se non che Dionigi nè potè nè volle farsi gromatico, come non si fece architetto nell'indicare le misure. Soltanto ricorderò che la fronte era rivolta esattamente verso l'ingresso del cerchio massimo (o, per meglio dire, che la cella di Giove dovea aprirsi verso il fine NE dei *carceres*), e non verso il foro. Dall'altra parte un esame della pianta e della disposizione altimetrica dei luoghi ci dà la certezza che dal comizio e dal foro non solo si potè vedere il tempio, ciò che si attesta espressamente dagli scrittori antichi, ma anche la fronte stessa.

Quanto alle misure farà d'uopo esaminare la seguente tabella (alla quale serve di base il valore di 1 piede greco = metri 0,308, v. Hultsch *Metrol.* p. 53):

MISURE

	1. calcolate secondo Dionigi:	2. prese dai ruderi:
1 lato minore:	m. 57,04	m. 51,00
2 lato maggiore:	» 66,28	» 74,00?
3 circonferenza:	» 246,64	» 250,00

Si consideri bene che la misura della circonferenza, ad onta del modo poco tecnico della definizione, combina bene collo stato attuale; ma che col dire che i lati abbiano avuto « presso a poco 200 piedi l'uno », Dionigi non ci permetterebbe di entrare in un calcolo speciale, se non avesse aggiunto, che i maggiori oltrepassavano i minori di piedi 15 = m. 4, 62. Questa notizia esatta, che non facilmente potrebb' esser sbagliata, combinata colla vera misura della fronte, dovrà servire a rettificare tanto il calcolo delle misure di Dionigi, quanto l'interpretazione di quelle del rudere: imperocchè la differenza di m. 74-51 = 23 fra i lati maggiori e minori del tempio essendo enorme ed inammissibile per tante ragioni, in ispecie per la testimonianza di Dionigi, avremo da calcolare in questo modo:

1 fronte secondo lo stato dei ruderi m. 51,000
2 lato maggiore calcolato più lungo di m. 4,620: 55,620
3 circonferenza dell' *aedes* risultante da 1. 2: 213,240

Che cosa dunque faremo della concordanza della misura dionigiana della circonferenza con quella dei ruderi? Non potendo esser casuale (almeno una simile spiegazione sarebbe, per così dire, un ultimo rifugio), essa non ammette altre spiegazioni che due: vale a dire la circonferenza è o quella « dello stilobate compresa la gradinata del pronao », come Ella pensa (p. 176), ovvero quella dello stilobate senza la gradinata e compresa un'area distinta dalla grande area capitolina, forse una specie di opistodomo annesso all'*aedes* propriamente detto. Le sottopongo le ragioni che possono confortare e l'una e l'altra ipotesi. Contro la Sua arrecherei che

col far sporgere la gradinata dallo stilobate 11 o 12 metri (è questa la differenza della misura dionigiana pel lato maggiore di m. 66,28 e quella supposta da noi di 55,60) supporremo una gradinata di 30 gradini incirca facendoli larghi ognuno di m. 0,40, alti 0,30 (e sarebbero forse queste dimensioni troppo grandi), per conseguenza un'altezza di essa e dello stilobate di m. 9, altezza enorme e, se non m'inganno, non da difendersi colle parole di Tacito che, avendo vietato la religione il dilatare il tempio, *altitudo aedibus adiecta* (*Hist.* 4,53). Imperocchè se veramente il pavimento del pronao posava su quel prezioso avanzo di opera a sacco ancor esistente sul muro *k* (v. il Rapporto), riesce impossibile il supporre un'altezza più grande di 5 a 6 metri al più dello stilobate (v. lo spaccato fig. 6), ciò che corrisponderebbe a 16 a 20 gradini, e sarebbe questa altezza tanto considerevole che potrebbe attribuirsi all'innalzamento di Vespasiano, se nol vietasse la costruzione del muro *k* identica da capo a piè, cioè appartenente all'epoca anteriore ed a Vespasiano ed a Catulo. Dovremo dunque attribuire la « maggior altezza » alle colonne ed al fastigio, benchè possa farvisi un'obiezione la quale pel momento non saprei respingere con ragioni abbastanza forti. Sappiamo da Varrone (presso Gellio 2,10) che Catulo tentò invano il *deprimere aream Capitolinam ut pluribus gradibus in aedem conscenderetur suggestusque pro fastigii magnitudine altior fieret.* Siccome queste sono le parole del *curator Capitolii restituendi* riferite da Varrone, così non ci è permesso di dubitarne. È perciò ben certo che per ragioni stringenti Catulo non potè innalzare lo stilobate, e queste ragioni doveano esser l'esistenza di avanzi considerevoli delle mura delle celle e del pavimento, alle quali o non osò o non volle por mano:

altrimenti non avrebbe solo parlato dell' impossibilità di abbassare la grande area attorno il tempio (cf. Preller *Vermischte Aufsätze* p. 512). Lasciò dunque la gradinata come l'avea trovata, non tanto alta, alta però quanto l'abbiamo detto di sopra, e non pare che nemmeno Vespasiano l'abbia innalzata. Ma forse queste difficoltà, le quali io non saprei sciogliere, non esistono in realtà e sarei contentissimo, s'Ella me lo dimostrasse. Che la gradinata del tempio di Vespasiano non poteva scendere fin'alle sostruzioni scoperte nel giardino della casa tarpea, l'ho detto di sopra: e nulla ci han detto gli antichi scrittori su di un'ampiezza straordinaria della gradinata, neanche Livio 8,2, del cui testimonio Ella si fa forte (1875 p. 167).

Se per conseguenza reca veramente difficoltà il creder compresa la gradinata nei 246 m. di circonferenza, l'appropriarli alle mura dello stilobate e quelle che si protraggono dalla parte posteriore del tempio, al creder mio, non ne reca affatto. I pezzi di mura ritrovati *debf* e *g* (v. il Rapporto) non lasciano verun dubbio che non appartengano ad un muro di cinta del tutto uguale a quello di *achl*, dimodochè l'ultimo rifugio, come dissi di sopra, il credere casuale la coincidenza della misura di circonferenza dionigiana (246) e quella dei ruderi (250) è positivamente escluso. Nulladimeno il tempio, cioè l'*aedes* col suo pronao, non potrebbe immaginarsi colla fronte di m. 51 ed il lato di m. 74 invece di 55,6, come l'abbiamo provato di sopra. Resta dunque, se non erro, una sola spiegazione dei fatti innegabili: il supporre un'area distinta annessa al postico del tempio, diversa da quella grande area capitolina, sostenuta dalle mura di sostruzione sovraccennate e forse chiusa attorno da mura di cinta. Forse sarà permesso di addurre per conferma la testimonianza

del ben noto diploma militare dell'a. 64 (*C. I. L.* 3,2 p. 846) *descript(um) et recognit(um) ex tabula aenea quae fixa est | Romae in Capitolio post aedem Iovis o. m. in | basi Q. Marci Regis.* So bene che, siccome questa testimonianza si riferisce ad un'epoca anteriore a Vespasiano, così non ne risulta un fatto decisivo, e disgraziatamente tutte le altre notizie relative al *Capitium* contenute nei diplomi militari non parlano della parte postica del sacrario: nulladimeno mi pare esser di qualche importanza per provar l'esistenza di un'area dietro il tempio. Quest'area tocca col suo angolo *b* il ciglio della montagna, dimodochè precisamente sotto di esso si trova il gran pezzo della roccia tagliato verticalmente e creduto da alcuni falsamente la rupe tarpea. Non saprei dire, se il taglio sia antico o nò: se fosse antico, non potrei spiegare le parole di Plinio (*H. N.* 8,161 cf. Becker *Top.* p. 134) *in Capitolium cucurrisse equos aedemque ter lustrasse.*

Restano poche altre cose, sulle quali Ella ha esposto negli articoli sovraccennati il Suo parere. I ruderi attestano con certezza l'esser stato esastilo il tempio Vitelliano del pari come il Catuliano: ce l'attestano inoltre i tipi delle monete ed altri monumenti, su' quali per adesso non occorre parlar a lungo, e mi astengo naturalmente – lo ripeto – di voler ricostruire l'intera architettura del tempio, cosa da farsi da loro signori architetti: ne hanno ragionato per esempio il Koehne *Revue de numismatique belge*, 5 *Série*, 2 p. 51 sgg.) ed il Wieseler *Nachrichten v. d. Kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen* 1872 n. 13). Ella crede (1875 p. 185) che ad una delle colonne appartenga il tronco rinvenuto al punto *y*, 1, perchè il diametro di « m. 2,10 incirca difficilmente potrebbe attribuirsi ad alcuno dei tempii minori che sappiamo edificati sul Capitolino, cioè

a dire quello di Giunone Moneta, di Giove custode ecc. » e aggiunge le misure di colonne di nove tempii diversi varianti frai numeri 0,68 e 1,90, per provare che il diametro della colonna testè trovata sorpassi anche quelli dei tempii di grandezza straordinaria, p. e. di Marte ultore e del « Sole » (1,90). Ma credo dover prestar fede al risultato delle ripetute indagini del nostro architetto (alle quali la prima volta presi parte anch'io nel Maggio scorso), secondo le quali il diametro del tronco conservato non è maggiore di m. 1,80 (la qual misura si avvicina molto a quella data nei Rapporti della Sopraintendenza, v. sopra) ed il diametro della colonna non potrebbe esser più grande di m. 2,00. È vero dunque che la colonna deve appartenere ad un tempio di grande ampiezza, ma non si può con certezza assoluta provare, che abbia appartenuto al tempio di Giove capitolino. 2, il materiale del tronco è, secondo l'autorità del P. Bruzza, esperto conoscitore delle antiche pietre, il marmo pentelico, il quale sappiamo esser stato quello delle colonne del tempio. So bene che fin'adesso quel marmo si crede esser rarissimo a Roma (v. il P. Bruzza *Ann.* 1870, 164. 194 ed il Corsi p. 82) e non so se se ne ritrovino altri esempî architettonici: dimodochè l'identità del materiale è infatti un argomento se non decisivo, almeno di molta importanza. Tocca a Lei di servirsi della misura della colonna pel ristauro intero del pronao e di tutta l'architettura del tempio.

Finalmente parlerò della camera sotterranea rinchiusa frai muri di sostegno del primo e secondo ordine di colonne e rappresentata nella tavola nostra in proporzioni maggiori fig. 3. Che essa veramente sia una specie di camera o corridoio sotterraneo, fu da Lei osservato, e benchè il pavimento di travertino sia di una grossezza

enorme e non mai vista in altri pavimenti, nulladimeno non si potrebbe pensare ad un avanzo di fondamenta per la colonna sovrastante, perchè adottato lo stesso sistema, come sarebbe necessario, per le altre colonne, riesce impossibile di ricostruire un tempio esastilo. Inoltre la superficie del masso è liscia ed i piccoli buchi quadrati, che vi sono disposti regolarmente attorno, possono aver servito a tutt'altro che all'attaccare un altro masso sovrapposto. Il signor senatore Fiorelli, Direttore generale delle antichità, che volle assistere allo scavo coi signori Barnabei e Brizio ed aiutarlo colla sua perizia e coi suoi scavatori, era d'avviso che nei buchi siano state piantate verghe di ferro congiunte fra di loro forse da catene e destinate a rinchiudere ed assicurare un tesoro, una cassa o altre cose preziose da custodirsi in quel sotterraneo impenetrabile. L'essersi poi ritrovato un vano regolare e di dimensioni uguali fra' muri di tufa ed il pavimento da tre lati, fu spiegato dagli intervenuti concordemente dall'esser stato riempito originariamente con un rivestimento di quelle mura. Ma siccome il vano di m. 0,20 incirca non ci permette affatto di pensare al marmo e nemmeno all'uso di tavole di bronzo – inoltre niun vestigio dell'attaccamento ai tufi si è osservato – così si volle conghietturare che legno vi sia stato adoperato: nè si dimenticò allora il passo dell'epitome di Festo (p. 264): *robus quoque in carcere dicitur is locus, quo praecipitatur maleficorum genus, quod ante arcis robustis includebatur*, nonchè il costume conservato anch'oggi nel costruir le cantine destinate a ricevere somme considerevoli di moneta, di rivestire le mura di pietre quadrate internamente con grosse tavole di legno duro. Lascio da parte queste conghietture per trattare in ultimo luogo la quistione sulle « favisse ».

Mi pare ben certo che la camera testè rinvenuta situata sotto il pronao ed accessibile probabilmente per mezzo di gradinate, le quali sboccavano nell' interno dell'*aedes*, non è che una fra molte altre, alle quali l'insigne ampiezza dello stilobate, o vogliam dirlo stereobate, prestava uno spazio sufficiente. Allorquando nel principio dell' anno 1867 comunicai al signor Mommsen le mie dubitazioni relative al « tabulario capitolino » ed all'identità di esso colle « favisse », mi rispose con ampia lettera fralle altre cose, che secondo Plinio (33, 14) nel terzo consolato di Pompeo (699) perirono *duo milia pondo auri..... e Capitolini Iovis solio a Camillo ibi condita* (cf. Schwegler *Röm. G.* 3,266) e che questo tesoro con altri e colle « tavole » sarebbe stato nascosto nelle « favisse » ossia nel « tabulario » sottoposto alla cella ed al trono di Giove. Con questa sua opinione mi trovo in pien' accordo, senza però accettare nè con lui nè con Lei l'identità delle « favisse » coi sotterranei del tempio. Si rammenti di quello che dissi delle parole di Catulo riferite da Varrone (presso Gellio 2,10): non potè *aream Capitolinam* (cioè l'ampia area attorno il tempio) *deprimere.. quoniam favissae impedissent.* « Se le « favisse » fossero quelle camere, delle quali una si è conservata, io non potrei capire il nesso causale del raziocinio Catuliano, stantechè l'*area Capitolina* avea, come vedemmo, un'estensione grandissima, mentre si capisce da per se, se vogliam credere le favisse esser delle grotte scavate in varie parti del monte sotto la grande area capitolina. Nè Varrone istesso pare opporsi a tale spiegazione colle parole seguenti: *id esse cellas quasdam et cisternas quae in area sub terra essent, ubi reponi solerent signa vetera, quae ex eo templo collapsa essent, et alia quaedam religiosa e donis consecratis, ac deinde eadem epi-*

stula negat quidem se in litteris invenisse, cur favissae dictae sint. sed Q. Valerium Soranum solitum dicere ait, quos thesauros Graeco nomine appellaremus, priscos Latinos flavissas dixisse, quod in eos non rude aes argentumque, sed flata signataque pecunia conderetur: coniectare igitur se detractam esse ex eo verbo secundam litteram et favissas esse dictas cellas quasdam et specus, quibus aeditui Capitolii uterentur ad custodiendas res veteres religiosas. È dunque ben certo che le *cellae* e *cisternae* ovvero *specus* sotto l'area capitolina ai tempi di Valerio Sorano e di Varrone si chiamavano *favissae*, e non i sotterranei dell'*aedes*, e che in quelle grotte non si conservavano tesori e casse, ma quel che con espressione tecnica si dice *suppellex sacra*, e « qualche cosa » dei doni sacri, cioè quegli o rovinati o per altre cagioni sbanditi dalle celle. Queste grotte si dicevano *favissae* o *favisae*, (così almeno leggono i codici migliori di Gellio), ma nè Varrone nè Valerio Sorano ne conoscevano un veriloquio probabile (non occorre rifiutare a lunga quello di Varrone), ed il paragonarli coi « tesori » greci non ha nessun valore, dopo esposta chiaramente la descrizione delle grotte. Naturalmente anche queste doveano esser chiuse ed assicurate in qualche modo, ed accessibili per gli *aeditui Capitolii* per mezzo di gradini. Forse ne abbiamo nella leggenda di San Silvestro una descrizione non del tutto fantastica, come distesamente esposi nella mia *Topografia* 2, 496 sg. — Disgraziatamente tutte le altre testimonianze sulle favisse dipendono dal ragionamento di Varrone: Festo p. 88, Nonio p. 212, le glosse di Placido p. 462 (ed. Deuerling Lips. 1875 p. 43) e quelle di Labbeo; l'uno e l'altro l'hanno malamente inteso. Per conseguenza – ce l'insegnano chiaramente le parole di Varrone – a Roma non si conoscevano

altre « favisse » se non quelle dell'area capitolina. La parola *favissa* o *favisa* è evidentemente straniera, non conoscendosi un paragone del suffisso *-isa* (o *-issa*) nel latino. Sbagliò il Corssen col paragonargli il vocabolo *carisa* o *carissa*, il solo di forma somigliante da lui conosciuto, il quale si spiega in varî glossarî colle parole *vafrum*, *lena vetus et litigiosa* cet., e si trovava nelle satire di Lucilio e nei mimi ed in questi secondo Placido nella formola *cata carissa* (così e non *carisia* si è da leggere). Ma son convinto che anche questo vocabolo non è latino e che *cata carissa* non è altro che *cata* Κάρισσα, come altrove si proverà. Sbagliò anche di più lo stesso celebre linguista col paragonar le espressioni del linguaggio dei tempi bassi *fratrissa*, *comitissa* e somiglianti, le quali non hanno nulla che fare col Latino arcaico (V. Corssen *Krit. Beiträge* p. 484; *Sprache der Etrusker* 1, 204. 2, 138). Dall'altra parte si presenta del tutto analogo il vocabolo *mantissa* detto etrusco da Festo e le numerose formazioni etrusche di nomi femminili in *-isa*, *-issa* (v. il Corssen l. c.). Per queste ragioni sono d'avviso col Müller (*Etrusker* 2, 239) che tanto il costume di conservare in « cisterne » o pozzi delle cose sagre (e si trovano, come ricorda lo stesso, tali pozzi a Fiesole) quanto la parola sien venuti dagli Etruschi, e che le favisse capitoline sien una bella conferma dell'origine etrusca del tempio. Vero è che poco fa il sig. Fröhde nella *Zeitschrift für vergl. Sprachforschung* (18,160) volle dedurre *fav-issa fov-ea* e χέ-εια dalla stessa radice, e che se fosse veramente *fav-isa* una parola latina, nè le regole della linguistica nè il significato si opporrebbero a tale spiegazione; ma siccome il fatto sta che il suffisso non è latino, siccome pare pericoloso il credere che una *f* etrusca possa corrispondere ad una χ

greca, così non posso associarmi a cotesta opinione peraltro molto simpatica.

Si è supposto da taluni che le « favisse » capitoline si conoscano tutt'ora e che sieno quelle grotte istesse accessibili le altre dalla parte della Consolazione, le altre dalla via di Tor de' specchi, una nel cortile di casa tarpea per un pozzo di immensa altezza. Le vede disegnate nello spaccato *AC* (fig. 4); ma siccome giacciono nella profondità enorme di m. 15,0 a 20,0 sotto il piano antico, così riesce difficile il credere che avessero servito all'uso chiaramente indicato da Varrone. Inoltre sono assai discoste dal tempio stesso e forse rimangono fuori dei limiti dell'area. Crederei dunque che le vere favisse doveano trovarsi un giorno più vicine al tempio ed a meno grande profondità sotto l'area, la quale da tre lati avrà rinchiuso il tempio in distanza uguale di m. 40,0 incirca.

Queste poche osservazioni le ho indirizzate a Lei, pregiatissimo signore ed amico, per eccitarla di nuovo ad un esame speciale di quelle venerande reliquie, care ad ognuno cui Roma è cara, e degne d'esser studiate coi mezzi forniti tanto dalla filologia quanto dalla conoscenza dell'architettura antica. Sa bene che io non potrei pretender di essere pratico di quest'ultima: mentre Ella gode la buona fortuna – e pel bene della nostra topografia romana – di esser architetto filologo.

Königsberg li 21 Nov. 1876.

H. Jordan

ANFORA JATTA
DALL' ANTIGONE E DALLE AMAZZONI.

(Mon. dell' Inst. vol. X tav. XXVI-XXVIII)

Le grandi anfore della Puglia, importanti per la maniera franca del disegno e per la ricchezza delle rappresentanze onde sono decorate, possono dividersi in due categorie secondo le differenze principali delle loro forme e conseguentemente del modo, in cui le pitture vi sono state disposte [1]. L'una contiene quelle più larghe, che nell'Italia si chiamano anfore a volute ed a mascheroni, l' altra quelle più strette e svelte, i cosidetti vasi a tromba e ad incensiere. Le anfore più larghe, che offrono sul corpo del vaso campi più estesi, sono generalmente ornate di due grandi pitture, delle quali l'una occupa l'intero campo del lato principale, l'altra quello del rovescio. Sebbene le figure vi siano disposte in due o perfino in tre ordini l'uno sopra l'altro, per lo più tutte fanno parte della medesima composizione, ideata in maniera, che il centro ne è bene rilevato e che l'intero quadro si trova sotto l'occhio di chi sta dirimpetto a quel centro. Altre due pitture più piccole si vedono ai due lati del collo del vaso. Sulle anfore più svelte nè il corpo nè il collo si presta a eguale decorazione. Il campo di proporzione troppo alta per adattarsi a una sola pittura, è nel senso orizzontale diviso in più zone o striscie, al solito in tre, delle quali quella di mezzo non serve che a separare

[1] Per la prima categoria si vedano i nn. 48-51 della tavola dei campioni aggiunta al catalogo del Jahn ossiano i nn. 80-84 di quello dell'Heydemann sui vasi del museo di Napoli, per la seconda i nn. 47 e 52 del Jahn e i nn. 79, 79a, 89 e 90 dell'Heydemann.

le altre ornate di rappresentanze mitiche o di « genere ». Quanto alle scene espostevi, ciò che manca di altezza si guadagna nella lunghezza. Frequentemente cioè una sola composizione gira tutto attorno il vaso. Ma non solo i due lati del vaso sono messi in rapporto più stretto l'un coll'altro: alla partita decorativa nemmeno bastò un solo vaso. È un fatto che tali stoviglie non si ritrovano quasi mai isolate, ma a pariglia; e si osservi, che bella decorazione fanno due vasi compagni di questa forma posti l'un accanto all'altro. Non sarebbe senza interesse di esaminare, se le due categorie indicate siano diverse pure quanto alla scelta delle rappresentanze, ma perora a me non tocca che illustrare un esimio campione delle anfore a tromba.

Le tavole dei Monumenti vol. X 26–28 riproducono di nuovo il vaso ruvese della collezione Jatta, il quale in parte già è stato pubblicato dal sig. Heydemann in una memoria poco bene corredata e parve assai degno di un posto distinto fra i Monumenti dell'Instituto [1]. Sulla tavola 26 si vede in misura ridotta l'intero vaso preso dai due lati e riprodotto a colori in modo che se ne possa studiare la bella armonia dell'insieme decorativo. Per quanto sia ricco l'ornato, le parti onde si compone il vaso restano chiaramente distinte. Quelle più strette, il piede e il collo, non hanno che ornati lineari semplicissimi. Dal collo in su si erge una serie

[1] Heydemann *Nacheuripideische Antigone* *Berl.* 1868 e *Arch. Ztg.* 1870 tav. 40. Cf. pure la descrizione dell'egregio proprietario nel *Museo Jatta* n. 423. I disegni sono stati eseguiti dal valente pittore sig. Otto sotto la direzione del ch. Kekulé. Il compagno del vaso è quello descritto dal ch. Jatta sotto il n. 425. Siccome io non ne ho veduto che il lucido d'una Nereide (vd. *Bullett.* 1868 p. 70), così mi contento di far voti per la pubblicazione di quel bellissimo monumento.

di palmette la quale nella libera circonferenza del cratere, si cambia in una serpeggiante corona di foglie e frutta naturali. Dall'altro canto scene della vita animalesca poste sulle spalle ci conducono a quelle rappresentanze di maggior momento, alle quali la parte principale del vaso è dedicata. Essa si divide in tre zone. Quella che sta più vicina all'occhio dello spettatore ha due pitture separate una sul lato nobile, l'altra sul rovescio, ma tutte e due molto analoghe tanto per la disposizione concentrica delle figure quanto per il loro tranquillo atteggiamento. Diversa è la pittura sulla zona inferiore, dove gruppi di combattimento molto vivaci, dei quali ognuno ha un interesse particolare, girano tutto attorno. Fra queste due zone più larghe si frappone quella di mezzo, la cui decorazione consiste in ricchissimi rabeschi che si sviluppano dalle foglie di una pianta posta nel mezzo. Trovandosi poi questa pianta nel punto più vicino al centro di tutto il vaso, nasceva spontaneamente un altro ornamento di natura più elevata e così fra quelle foglie vediamo spuntare una bellissima testa muliebre.

Alla squisitezza dell'invenzione artistica va d'accordo quella del disegno. La mano del pittore è stata felice in grado che deve sorprendere anche chi mette in confronto i più rinomati dei vasi analoghi. Non voglio tacere che le pitture non vanno interamente prive di quei soliti pentimenti nel disegno delle estremità, che accusano un pennello un po' troppo sollecito, e pare anche che alcuni accessori (si veda p. e. l'arco di Ercole in ambedue le pitture) siano stati aggiunti posteriormente. Ma tutto ciò poco monta nè scemerà mai il diletto di chi sa intimarsi nell'ingegno dell'artista. Fra le singole rappresentanze darei la preferenza a quella dei combattimenti amazonici esposti nella striscia infe-

riore. Il pittore ha saputo unire ad un massimo tutta la delicatezza ed eleganza che comporta tale composizione. I concetti svariati e difficili sono riusciti in modo ammirabile, perchè non confondono mai l'andamento bello e attraente dei contorni. Un altro pregio particolare si è l'attenzione usata nel rendere l'espressione delle teste. Si sa che i pittori dei vasi disegnando le teste in profilo hanno generalmente rinunciato a esprimervi i sentimenti, in grado che le faccie in ispecie delle donne vi rimangono in un certo stato d'impassibilità ideale un po' generica. Ma sul vaso in' discorso questo sistema è in gran parte abbandonato. In questo riguardo la pittura principale della zona superiore è la più ricca, il che si combina probabilmente col fatto che l'argomento fu desunto da una tragedia. I sentimenti, onde vengono commossi tutti i partecipanti in questa scena tragica, si manifestano nelle loro faccie con rara chiarezza. Ma è già tempo di far una descrizione più particolare di questa pittura (vd. tavola XXVII).

Sotto un bell' edifizio ornato di frontone e retto da quattro colonne d' ordine ionico nel centro della pittura stassi il giovane Ercole distinto dai soliti attributi nonchè dal nome (ΗΡΑΚΛΗΣ). Egli parla al vecchio re Creonte (ΚΡΑΩΝ), il quale coperto la testa e la figura del ricco abbigliamento reale s'appoggia all'alto scettro. Dietro a lui stanno un giovanetto con una patera nella d. abbassata e una donna dai capelli bianchi, il cui vestito cuopre perfino le mani. Al disopra del giovanetto è assisa Ismene (ΙΣΜΗΝΗ) riccamente addobbata. Ella regge nella s. una cassetta e solleva colla d. un lembo dell'abito, ma come tutte le altre persone descritte rivolge la sua attenzione all'eroe raffigurato nel centro. Dall' altro lato dell'edifizio Antigone (ΑΝΤΙ-ΓΟΝΗ), volgendo la mesta faccia indietro, viene colle

mani legate alle spalle condotta da un giovane armato di due lancie, mentre Emone (ΑΙΜΩΝ) resta più indietro appoggiando dolorosamente la fronte nella d.

Siffatta scena si spiega senz'altro mediante il seguente racconto conservato da Igino fav. 72: *Creon Menoecei filius edixit ne quis Polynicen aut qui una venerunt sepulturae traderet, quod patriam oppugnatum venerint. Antigona soror et Argia conjux clam noctu Polynicis corpus sublatum in eadem pyra qua Eteocles sepultus est imposuerunt. Quae cum a custodibus deprehensae essent, Argia profugit, Antigona ad regem est perducta. Ille eam Haemoni filio cujus sponsa fuerat dedit interficiendam. Haemon amore captus patris imperium neglexit et Antigonam ad pastores demandavit ementitusque est se eam. interfecisse. Quae cum filium procreasset et ad puberem aetatem venisset, Thebas ad ludos venit. Hunc Creon rex, quod ex draconteo genere omnes in corpore insigne habebant, cognovit. Cum Hercules pro Haemone deprecaretur, ut ei ignosceret, non impetravit. Haemon se et Antigonam conjugem interfecit. At Creon Megaram filiam suam Herculi dedit in conjugium: ex qua nati sunt Therimachus et Diopithes.*

Vediamo dunque rappresentata la scena, nella quale Ercole parla in favore di Emone. Il re Creonte lo ascolta attentamente, ma le parole dell'eroe non lo commuovono, come si rileva dal suo contegno e dalla tristezza, che mostrano tutte le altre persone. La medesima scena si trova, come ha già detto il sig. Heydemann, ripetuta sopra un altro vaso della Puglia esistente ora nel museo di Berlino [1]. Le figure vi sono dispo-

[1] Berlino n. 1018 *Gerhard Apul. Vas.* tav. 11. Anche questo vaso è un'anfora a tromba e, come gentilmente mi ha scritto il sig. Treu, il vaso compagno è quello di Berlino n. 1010 *Gerhard* l. l. tav. 6. Al posto corrispondente di esso si vede un'altra pittura presa

ste un po' diversamente; mancano cioè quelle, che non sono d'importanza primaria come Ismene e la vecchia, e manca pure l'edifizio nel mezzo. Ercole sta nello stesso piano come gli altri, Creonte però si vede assiso sul trono con un doriforo accanto.

È schietta e semplice la spiegazione delle due pitture, vi si combina però una quistione letteraria di non lieve interesse. Si è in genere persuasi che una buona parte tanto delle rappresentanze sui vasi della Puglia, quanto dei racconti di Igino sia più o meno direttamente stata attinta dalle tragedie di Euripide. Il grandissimo favore, che queste tragedie avevano trovato dentro e fuori della Grecia, ebbe per conseguenza, che le versioni dei miti adoperate da Euripide fossero più delle altre adottate dagli artisti e dai mitografi. Sarebbe infatti al saper mio una cosa insolita di vedere ripetuta sopra più vasi della Puglia una scena tragica attinta da una tragedia non euripidea.

La tragica sorte di Antigone ha, come tutti sanno, ispirato Sofocle e Euripide, ma non c'è notizia, che un terzo poeta abbia con essi due gareggiato nel medesimo argomento. La tragedia di Sofocle, per buona fortuna conservataci, non corrisponde per nulla al racconto di Igino, imperciocchè Antigone vi muore poco dopo la sepoltura di Polinice. Dell'Antigone euripidea non esistono che scarsi frammenti poco significanti riguardo alla favola e alcune brevi notizie sull'argomento, fra le quali è della maggior importanza quella che il celebre grammatico Aristofane ci ha tra-

dai miti tebani, cioè il ratto di Crisippo per Laio. Siccome da questo ratto cominciò la disgrazia della casa di Labdaco, così i due compagni ne ritraggono il principio e la fine. Si osservino pure nella zona di mezzo dei due vasi le rappresentanze dell'animale mitico tebano, dico la Sfinge.

mandata nell'ipotesi della tragedia omonima di Sofocle. Questa ipotesi dice così: Ἀντιγόνη παρὰ τὴν πρόσταξιν τῆς πόλεως θάψασα τὸν Πολυνείκην ἐφωράθη, καὶ εἰς μνημεῖον κατάγειον ἐντεθεῖσα παρὰ τοῦ Κρέοντος ἀνῄρηται· ἐφ' ᾗ καὶ Αἵμων δυσπαθήσας διὰ τὸν εἰς αὐτὴν ἔρωτα ξίφει ἑαυτὸν διεχρήσατο· ἐπὶ δὲ τῷ τούτου θανάτῳ καὶ ἡ μήτηρ Εὐρυδίκη ἑαυτὴν ἀνεῖλε.

Τὸ μὲν δρᾶμα τῶν καλλίστων Σοφοκλέους· στασιάζεται δὲ τὰ περὶ τὴν ἡρωίδα ἱστορούμενα καὶ τὴν ἀδελφὴν αὐτῆς Ἰσμήνην, ἃς ὁ μὲν Ἴων ἐν τοῖς διθυράμβοις καταπρησθῆναί φησιν ἀμφοτέρας ἐν τῷ ἱερῷ τῆς Ἥρας ὑπὸ Λαοδάμαντος τοῦ Ἐτεοκλέους· Μίμνερμος δέ φησι τὴν μὲν Ἰσμήνην προσομιλοῦσαν Θεοκλυμένῳ ὑπὸ Τυδέως κατὰ Ἀθηνᾶς ἐγκέλευσιν τελευτῆσαι. Κεῖται δὲ ἡ μυθοποιία καὶ παρ' Εὐριπίδῃ ἐν Ἀντιγόνῃ· πλὴν ἐκεῖ φωραθεῖσα μετὰ τοῦ Αἵμονος δίδοται πρὸς γάμου κοινωνίαν καὶ τίκτει τὸν Μαίονα. Ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος κ. τ. λ. [1].

Il ch. Welcker ha voluto combinare il racconto di Igino colla notizia di Aristofane, ma non ha trovato l'applauso degli altri dotti [2]. Anzi per quanto io sappia oggi tutti i dotti, disperando di poter approvare le conghietture del mio riverito maestro, attribuiscono il racconto di Igino a qualche ignoto tragico posteriore a Euripide e si mettono a ricostruire l'Antigone euripidea secondo le sole parole dell'ipotesi di Aristofane, onde si sforzano di ricavare, che in qualche maniera sia stata fatta una riconciliazione fra Antigone e Creonte

[1] Un'altra notizia si legge nello *Schol. dell'ultimo verso dell'Antigone sofoclea* Ὅτι διαφέρει τῆς Εὐριπίδου Ἀντιγόνης αὕτη, ὅτι φωραθεῖσα ἐκείνη διὰ τὸν Αἵμονος ἔρωτα ἐξεδόθη πρὸς γάμον· ἐνταῦθα δὲ τοὐναντίον. Questa notizia non ha che valore secondario, perchè evidentemente è stata tratta dall'ipotesi di Aristofane.

[2] Vd. *Welcker die griech. Tragoedien* p. 563 sgg. e p. 1588, e l'altra letteratura notata nella memoria del sig. Heydemann. Wilamowitz *Analecta Eurip.* p. 150 n. 18 nega che si possa fare una ricostruzione della tragedia.

e che Creonte l'abbia data in matrimonio ad Emone. Al parer mio pertanto il ch. Welcker in sostanza ha colpito nel segno.

È stata opinione generalmente adottata, che Aristofane abbia parlato di un matrimonio di Antigone, del quale Creonte fosse stato l'autore. Ma infatto il grammatico non parla nè di matrimonio propriamente detto nè di Creonte, ma di γάμου κοινωνία fra Antigone ed Emone. È vero, che al solito una sposa veniva dal padre o da un parente data in matrimonio; questa volta però il caso è differente. Antigone ed Emone sono stati l'un all'altra fidanzati da Creonte prima della morte di Polinice, ma il fatto commesso da Antigone ha rotto questo sposalizio. Non si tratta più di nozze legittime. Le parole di Aristofane si riferiscono alla generazione di un figlio e non alla solennità del matrimonio [1]. La conseguenza della κοινωνία è la nascita di un figlio νόθος. Suppongo dunque che quelle parole non sono tanto precise, quanto si aspetterebbe da un grammatico quale era Aristofane. Ma lo stesso Euripide non avrà determinato chiaramente la natura di siffatto matrimonio, parlando della κοινωνία soltanto brevemente nel prologo della sua tragedia. Al parere di Creonte Meone sarà rimasto νόθος (cf. la medesima parola nel fr. 13 della tragedia in discorso). Dall'altro canto però al dire di Igino Antigone era *conjux* di Emone.

Bisogna poi ponderare bene l'intero connesso dell'ipotesi. Aristofane avendo compendiato l'argomento

[1] Si cf. Euripid. *Bacch.* 1276 e Plato *legg.* IV, 721a. Una chiara analogia per la spiegazione, onde parliamo, si legge nei versi del prologo dell'Elettra euripidea

ἐπεὶ δὲ καὶ τοῦτ' ἦν φόβου πολλοῦ πλέων,
μή τῳ λαθραίως τέκνα γενναίῳ τέκοι.

Ecco una κοινωνία γάμου, ma non un γάμος.

della tragedia Sofoclea rileva, che esiste una differenza di tradizione rispetto alle sorti di Antigone e della sorella. Ecco la ragione perchè egli allega prima le tradizioni esistenti nelle poesie di Jone e di Mimnermo e poi quella della tragedia di Euripide. Egli non ha affatto l'intenzione di darci il completo argomento di quest' ultima, ma vuole riferirne quelle particolarità, nelle quali la sorte di Antigone è maggiormente diversa da quella, onde l' eroina vien colpita nella tragedia di Sofocle. È perciò di gran momento il fatto, che Aristofane fa menzione soltanto dell'unione di Antigone ed Emone e della generazione del figlio, ma non della morte di Antigone. Possiamo a ragione conchiudere, che in quanto alla morte non esisteva differenza rimarchevole fra le due tragedie. Nell'una e nell'altra l'inflessibilità di Creonte avrà avuto l'effetto, che Antigone morisse insieme con Emone [1].

Si conosce bene il carattere, che Antigone e Creonte hanno nella poesia euripidea. Si ricordino le ultime scene delle Fenisse. Quivi essi si oppongono l'un'all'altro con una fierezza ostinata, la quale non è minore di quella manifestatasi nella tragedia sofoclea. Avrei perciò paura di rendermi colpevole di un brutto peccato contro l'intima indole della tragedia greca, se rimanessi dell'opinione adottata dai dotti, che il medesimo poeta, il quale ha scritto le Fenisse, abbia mai potuto addolcire quei due fieri caratteri facendo Antigone e Creonte stringersi le mani di buon cuore e rallegrarsi insieme di belle e festose nozze di famiglia. È vero, che nelle Fenisse Antigone non viene nemmeno intenerita dal

[1] Appunto per l'indicato connesso dell'ipotesi la notizia del grammatico sulla μυθοποιία è più circostanziata che altrove; cf. le ipotesi delle Eumenide e del Prometeo di Eschilo, quella del Filottete di Sofocle e le altre dell'Alcestide, della Medea e delle Bacche di Euripide.

ricordo di Emone, pertanto non lo stesso Emone ma l'odioso Creonte ne parla a lei in quella scena e Antigone allora non ha soddisfatto ai doveri verso i suoi cari Edipo e Polinice. Più tardi, quando questi doveri sono stati compiutamente contentati, l'amore, che Emone le porta, non troverà più ostacolo. Antigone diviene di nuovo la sposa quantunque illegittima di Emone. La γάμου κοινωνία dunque si è fatta e dice bene lo scoliasta di Sofocle Antig. 1350, che si è fatta per l'amore di Emone. Conformemente al felice successo del suo amore Emone avrà preso una parte più attiva e più importante nella tragedia d' Euripide che in quella di Sofocle, e sarà l'Emone di Euripide quello, il cui nome si legge nella serie, che Ovidio *Trist.* II 382, 402 dà delle persone rese celebri dai poeti tragici a cagione dell' amore. Il figlio di Antigone si chiama Meone. S'intende che questo nome trae origine dal passo omerico (*Iliad.* IV 394) attorno il Μαίων Αἱμονίδης, anzi crederei che siffatta denominazione omerica abbia grandemente contribuito a sviluppare nella fantasia di Euripide la favola di Emone ed Antigone in una maniera diversa da quella di Sofocle.

Il racconto di Igino dunque si combina molto bene con quanto sappiamo dell' Antigone euripidea e mi accingo perciò a far pruova d'una concisa ricostruzione di essa tragedia. Come in altre tragedie, il poeta avrà nel prologo fatto spiegare gli avvenimenti anteriori all'azione. Al prologo appartiene tutto quello che precede alla presenza di Meone nei giuochi di Tebe. L'azione drammatica comincia dal riconoscimento di lui, in conseguenza del quale Antigone è condotta sulla scena. I discorsi fra lei, Emone e Creonte sono interrotti dall'arrivo di Ercole, il quale fa istanza per gl'infelici. Ma siccome egli non ha successo, Emone uccide Antigone

e se stesso. Infine, come si rileva da un frammento tramandatoci nelle Scol. Pind. *Pyth.* III 177, sopravviene il dio Dioniso per restituire la pace fra il re e l'eroe, in modo che Creonte dà sua figlia Megara per sposa ad Ercole.

L'idea di far intervenire Ercole e Dioniso in un mito tebano poteva facilmente venire ad un poeta tragico consapevole del culto, che i Tebani dedicavano ad ambedue come a divinità patrie. Era notissimo pure il mito, che Ercole avesse sposato la tebana Megara, figlia del re Creonte (vd. *Odiss.* XI 269). Ma è un concetto singolare di identificare questo re Creonte suocero di Ercole con quell'altro omonimo, cognato di Edipo e tutore dei suoi figli. Il nome di Creonte è generico anzi che individuale, perchè vuol dire sovrano. Questi due sovrani omonimi mitici di Tebe in genere non si sono confusi. I miti dell'Ercole tebano originariamente non hanno che fare con quei della casa di Edipo. Sarebbe troppo lungo di fare la recensione completa delle diverse maniere, in cui i mitografi e gli altri scrittori hanno cercato di combinare l'un ciclo mitico coll'altro [1], ma serve rilevare la bella analogia, che offre in proposito un'altra tragedia euripidea. Imperciocchè come il tragico ateniese ha nell'Antigone attribuito ad Ercole una parte nelle vicende della famiglia di Edipo, così nell'Ercole furente egli lo ha introdotto nel ciclo di un'altra dinastia mitica di Tebe, cioè di quella di Lico. La tradizione che forma l'argomento di questa tragedia non si ritrova se non presso autori

[1] Vd. Apollod. II 4, 5, 2. 11, 2. Pherekyd. in *Schol. Eurip. Phoeniss.* 53. *Schol. Il.* IV 376. Hygin *fab.* 69. Si osservi pure l'uso del nome di Megareus presso Eschilo *Sept.* 455 e Sofocle *Antig.* 1308 (cf. lo *schol.*): Pausania conosce Creonte soltanto come tutore del figlio di Eteocle vd. I 39. IX 10, 3.

occupati specialmente di studî sopra Euripide [1]; pure Igino ne trasse una favola (n. 32). Ora la licenza poetica colla quale Euripide fa uso dei miti tebani è meno grande nell' Antigone che nell'altra tragedia indicata. Ercole non s'ingerisce nell'azione se non facendo istanza e rientra in amicizia col re ostinato. Creonte infine gli dà per sposa sua figlia Megara. Ecco l'altra idea, che avrà al parer mio determinato la fantasia del poeta nella composizione del dramma, e come quella del Meone Emonide così pure questa si fonda sopra un verso di Omero. — Mettiamoci ora a studiare la pittura della zona inferiore del vaso.

Combattimenti di Amazoni sono del numero dei soggetti più frequenti da osservarsi sulle grandi anfore della Puglia. Scene di battaglia disposte alla maniera greca in gruppi isolati si prestavano molto bene ad ogni parte dei vasi che dovevano decorarsi; e si ammetterà che fra tutte le battaglie quelle delle Amazoni erano le più semplici per l' intendimento generale e le più attraenti per artisti che appartennero all'epoca d'una civilizzazione piuttosto raffinata.

Gioverà intanto far precedere la descrizione della pittura pubblicata da un breve elenco delle scene analoghe esistenti sulle anfore pugliesi. Fra quelle più larghe a volute o mascheroni, dalle quali principiamo, primeggia l'insigne vaso ruvese a Napoli n. 2421, denominato dalle Amazoni (pubbl. ottimamente da H. W. Schulz *die Amazonenvase von Ruvo*), dove le scene del combattimento occupano in un solo ordine l'intera altezza del corpo del vaso (0,32 m.) e vi girano tutt'attorno

[1] Oltre Igino cf. Asclepiade in *Schol. Odyss.* XI, 269, Tzetz, ad Lykophr. *Cass.* 68 e la tragedia omonima di Seneca. Non fa obbiezione, che vi sono alcune differenze della tradizione. La guerra fra Ercole e Lico peraltro pare che sia inventata a modello di quella contro Ergino.

(1,55 m.). Lo stile del disegno vi è veramente grandioso, pertanto le molte e grandi figure che il pittore vi ha poste una accanto all'altra non riescono a presentarci un' immagine viva e chiara della battaglia. Evidentemente la disposizione scelta dal pittore è contraria alle esigenze stilistiche delle anfore di questo genere, ed infatti il suo vaso rimane fra tutti gli analoghi isolato quanto alle dimensioni stragrandi date alle figure dei combattenti. L' intera altezza del campo del vaso non è data alle Amazoni se non sopra due anfore di mole molto più piccola trovate a Capua (Tischbein *Hamilton* I 12) e a Bacoli (E. Schulze *de vasculo picto* Gothae 1870) e poi sopra un'anfora con molti gruppi, la quale si può dire imitazione della maniera pugliese lavorata nell'Etruria (*Catal. Campana* IV 75). In un'altra bellissima anfora ruvese della collezione Jatta n. 1096 (*Bull. Nap. N. S.* II 4) i combattenti si trovano disposti in due file l'una sopra l'altra. Il protagonista è Ercole; egli combatte nella fila di sopra all'ala destra per chi si mette al posto del vaso; vi seguono poi due gruppi nella medesima fila e altrettanti in quella inferiore, e possiamo rilevare, che in tutti i vasi da mentovarsi il numero dei gruppi non supera mai quello di cinque. Una disposizione dei combattimenti a due file separate si ripete sopra un'anfora della già collezione Santangelo n. 689 e sopra un'altra di Bari pubblicata dal Millingen *Peint. de vas.* pl. 37, mentre il pittore d' un vaso della collezione Temple nel Museo britannico si è studiato di fare una composizione più unita[1].

[1] Il gran vaso di Richmond non si conosce che dalle poche parole nell'*Archaeol. Ztg.* 1874 p. 61. Lascio da parte pure l'anfora di Metaponto a Copenaghen *Birket Smith* n. 291. Sopra i quattro vasi riferiti nel testo, nonchè sull'idria del Museo britannico n. 756 si vede una persona che suona la tromba.

Sopra altri vasi i due ordini della pittura sono divisi in modo che il superiore rappresenta il cielo e l'inferiore la terra. I combattimenti eroici vi si fanno perciò soltanto nell'ordine di sotto, essendo l'altro occupato da diverse divinità, che sono semplici spettatori di quanto avviene sulla terra. Si vedano l'anfora Jatta n. 1089 (*Mon. d. Inst.* II 13), quella pubblicata da Millin (*Peint. de vas.* II 25), il vaso della Basilicata descritto da Chabouillet (*Mus. Fould* n. 1385) e un altro assai frammentato che esisteva anni indietro presso Barone a Napoli. È da aggiungersi pure il grandissimo vaso ruvese detto a soggetti nuziali nel museo di Napoli n. 3256 (*Mon. d. Inst.* II 30-32), perchè dei tre ordini, onde consiste la decorazione, soltanto il più basso è dedicato alle Amazoni. La rappresentanza dell'ordine di mezzo, la quale finora si è combinata coi combattimenti amazonici, presenta tutt'altra scena, che si ripete tanto sul vaso di Canosa a Napoli n. 3220, quanto sui frammenti pubblicati dal Tischbein *Vas. de Hamilton* II 2, e al parere del Jahn (*Abhd. d. sächs Ges.* III 1861 p. 702 n. 11) è da riferirsi a una battaglia storica contro i Persiani.

I combattimenti amazonici si dipinsero sul collo delle anfore larghe più spesso che sul piano nobile di esse. Si confrontino nel museo di Napoli i nn. 3222 (*Annali d. Inst.* 1864 tav. d'agg. S. T.), 3228, 3239, 3253 (*Annali* 1872 tav. B. C.), fra i vasi Santangelo i nn. 688, 709 [1], nel museo Jatta n. 424 (*Bullett. Nap.* I 3, 2), in quello di Pietroburgo i nn. 419. 420. 422

[1] È il vaso colla rappresentanza dell'Orco, il quale si dice essere stato trovato a Armento nella Lucania. Questa provenienza però mi è sospetta, perchè, a quanto se ne sappia, gli altri vasi di questa categoria, nonchè tutte le rappresentanze analoghe dell'Orco, si sono trovate nelle tombe della Puglia.

(*Mon. d. Inst.* V 11), in quello di Monaco n. 810 (*Tomb. de Canos*. pl. 9) e le tre seguenti anfore, i cui proprietari non so indicare: vaso a bottoni delle già collezioni Durand n. 25 e Magnancourt n. 1, poi l'anfora come pare malamente ricomposta che appartenne al principe Napoleone (Fröhner *Cat. d'une coll.* n. 86, pubbl. nel *Bullett. Nap. N. S.* VI 10) e l'anfora del monastero S. Filippo Neri a Napoli (*Nouv. Annal.* 1838 pl. B). In alcuni di questi vasi il combattimento esposto sul collo sta in rapporto evidente colla rappresentanza principale del corpo del vaso. Così si riconoscerà senz'altro il mito di Achille e Pentesilea al collo dell'anfora, la quale esibisce più in giù scene della presa di Troja (*Bull. Nap. N. S.* VI 10); ancora più strettamente si combinano coll'Etiopis i vasi di Napoli n. 3228 e di Pietroburgo n. 422; nè può essere dubbioso il mito della pittura del bel vaso ruvese a Napoli n. 2421, ove la lotta di Peleo e Tetide corrisponde alla disfatta di Pentesilea. È ingegnosa pure l' idea di accompagnare la rappresentanza del consiglio di guerra tenuto da Dario (Napoli n. 3253) colla pittura d' una vittoria mitica riportata dai Greci sopra i barbari.

Passando ora alle anfore pugliesi di forma più svelta comincio da quella di Napoli n. 3221 [1] e dall'altra trovata a Ceglie, che adesso sta a Berlino n. 1006 (Gerhard *Apul. Vasenb.* tav. V e A, 11). I combattimenti vi occupano una sola metà della zona superiore e sono composti in modo che possono guardarsi da un solo punto di vista. Sul vaso di Berlino si è fatto uso di bella simmetria formale, trovandovisi un'Amazone a

[1] È il vaso chiamato di Medea vd. *Archaeol. Ztg.* 1867 tav. 224, 1. Il vaso compagno è quello di Europa n. 3218 pubbl. da Jahn *Entführung der Europa* Wien 1870.

cavallo nel mezzo di quattro figure pedestri; su quello di Napoli la simmetria è piuttosto ideale, perchè la scena d'un combattimento indeciso vien circondata da due altre, dove la vittoria verrà riportata qui da un'Amazone, là da un Greco.

Nelle altre quattro anfore di questa categoria la zona inferiore è assegnata alla battaglia. Due di esse sono anfore a incensiere, cioè quella di Berlino trovata a Ceglie n. 1008 (Gerhard *Ap. Vas.* III, IV) e l'altra ruvese a Napoli n. 3242 [1]. Il combattimento composto di cinque gruppi vi gira tutto attorno il vaso ed ha per centro un'Amazone a cavallo. Il pittore del vaso ruvese ha voluto rappresentare Achille come avversario di quell'Amazone, dipingendo nella zona superiore Paride ed Elena, ed ha accennato la prossima vittoria dell'eroe mediante la figura alata, che sta in aria per porgergli una corona. Il vaso di Ceglie ci offre un riscontro ancora più interessante per mezzo del vaso, col quale forma pariglia (Gerhard *Ap. Vas.* tav. I, II p. 1 sgg.). Tutti e due i compagni cioè hanno nella zona superiore rappresentanze quasi identiche del tiaso bacchico e in quella inferiore scene di battaglia, ma in queste battaglie gli avversari dei Greci sono una volta Amazoni e l'altra volta Italici. Dunque alle nemiche orientali della Grecia, celebri nel mito, si sostituisce il popolo storico occidentale, col quale si combattè nella Puglia.

Restano due vasi a tromba, quello portato pure da Ceglie a Berlino n. 1023 (Gerhard l. l. tav. A, 8)

[1] Il compagno del vaso di Berlino è quello del medesimo museo n. 1000; tutti e due hanno l'altezza di 0,97 senza i manichi, ossia di 1,025 coi manichi, come il sig. dott. Treu ebbe la gentilezza di farmi sapere. La differenza dell'altezza notata nel catalogo del Gerhard è originata da uno sbaglio. Il compagno del vaso di Napoli non si può più precisare; quello, col quale si dice essere stato trovato insieme (Napoli n. 3223), è di forma e di disegno assai differente.

e il vaso Jatta che stiamo pubblicando tav. 28. Su quello di Ceglie tre giovani eroi greci sono in lotta con altrettante Amazoni a cavallo, e immediatamente accanto a loro due altri combattono contro Centauri. Alle donne guerriere sono così aggiunti altri avversari degli eroi, i quali tanto per l'argomento quanto per la parte formale corrispondono benissimo a loro; bisogna dire però che tale aggiunta è stata fatta in modo poco conveniente, perchè non rimane spazio veruno fra le due battaglie differenti [1]. Dotato di sentimento artistico più fino il pittore del vaso Jatta ha dedicato l'intera zona inferiore a una sola rappresentanza. La guerra dipintavi è quella fatta da Ercole contro le donne. Il medesimo eroe, che sta nel centro della scena euripidea rappresentata di sopra, tiene il posto primario anche nella battaglia. La sua persona dunque serve a mettere le due pitture in un qualche connesso. E viene tanto più manifesta l'intenzione dell'artista, quanto meno ovvia è l'Amazonomachia dell'eroe tebano sui vasi della Puglia [2].

Nel raffigurare le battaglie amazoniche i pittori vasculari hanno per lungo tempo adoperato un numero assai ristretto di concetti; sui vasi di disegno legato non si vedono che pochi gruppi dei più semplici e pure gli artisti dei vasi di stile bello in genere potevano contentarsi di ripetere sempre i medesimi concetti restringendo le pitture a pochissime figure. Così il gruppo d'un'Amazone che fa saltare il cavallo contro un guerriero, e l'altro della donna fuggente a piedi

[1] Essendo assai raro un simile riscontro fra i Centauri e le Amazoni in pitture vasculari, giova dirigere l'attenzione sopra la pariglia dei vasi capuani pubblicati da Tischbein *vas. Hamilton* I 12. 13, ora come pare perduti. Il vaso compagno di quello di Berlino pare che non esista più.

[2] Dell'altro vaso Jatta n. 1096, dove Ercole è fra i combattenti, abbiamo già parlato.

avanti al nemico più forte, quantunque siano variati nei dettagli, in sostanza però sono quasi i soli da incontrarsi su quei vasi [1]. Ma quando poi per la decorazione di stoviglie di dimensioni più grandi si richiedevano pitture più estese, la fantasia degli artisti non si mostra meno feconda nelle scene di battaglia che in tutte le altre dipinte sui vasi del genere indicato. I più semplici concetti peraltro non vi perdettero di forza; quel gruppo dell'Amazone a cavallo si ritrova una o più volte ripetuto in pressochè tutte le pitture, anzi vi occupa il posto primario nel centro della composizione. Pure sul vaso Jatta tiene questo posto, ma non senza che sia stato svariato in modo ingegnoso. Imperciocchè l'avversario della eroina non è un eroe qualunque, ma Ercole [2]. L'invincibile figlio di Giove è caratterizzato molto bene. Da gagliardo giovane egli corre alzando la clava incontro al cavallo, nudo di figura e senza quelle armi difensive che i suoi compagni adoperano; la stessa pelle leonina inutile gli svolazza indietro. Vincerà certamente. Pertanto fra lui e la regina nemica stassi un albero, il quale non solo è indizio locale della scena del combattimento, ma serve pure a far ritardare un poco l'effetto immediato dell'attacco. Segue a mano s. un eroe armato quasi di tutto punto, il quale ha colla d. colto i capelli d'un'Amazone, che andava a cavallo

[1] Vd. *Annali* 1867 p. 211 sgg. e 1874 p. 205 sgg. e la memoria dell'autore *die Amazonen in der attischen Liter. u. Kunst* p. 46 sgg.

[2] Il combattimento di Ercole coll'Amazone si vede rappresentato in maniera molto analoga sopra quasi cento vasi a figure nere e a figure rosse, alcuni dei quali sono di disegno libero. La tradizione artistica non si è cambiata che sopra un cantaro di Duris (*Nuove Memorie d. Inst.* tav. XI), sul vaso di Capua (Tischbein *Hamilton* I 12) e sulle due anfore Jatta. In tutti e quattro quel posto, che nel riguardo artistico si può dire il più rilevante, cioè quello a mano s. di chi guarda, non è più dato all'eroe ma all'Amazone.

verso sinistra. Ella ha perduto le redini, ma non ancora lo scudo pesante e colla d. invano si difende dall'essere rovesciata per terra. Tale concetto d'impadronirsi della donna guerriera, originato come pare da Fidia, ha trovato grandissimo applauso fra tutti gli artisti posteriori. Al solito il vincitore si vede disegnato in modo che prendendo i capelli della nemica colla mano s. sta in atto di ferirla coll'arme tenuta dalla d. [1] Sul vaso Jatta però l'azione del guerriero si è cambiata. Egli per il momento non può far uso delle armi, perchè ha impegnata la d., ma lo sforzo che fa tirando indietro l'Amazone diviene più energico e lo mette in una posizione, che dà bello sviluppo alla sua figura e nello stesso tempo serve a legare meglio l'intero gruppo al gruppo primario. Avanti al cavallo [2] si muove poi una Amazone a piedi, sola e direi pensierosa colle armi in riposo, perchè non si trova in faccia del nemico ma fra due sorelle. È tanto graziosa questa figura, che chi la guarda per poco si scorderebbe della battaglia; ella però correndo nel medesimo senso come i cavalli delle compagne ci conduce dall'una all'altra. L'altra guerriera a cavallo posta già sul rovescio del vaso ripete in qualche modo l'atto della regina avversaria di Ercole, facendo saltare il cavallo contro un nemico. Si osserva però una bella differenza tra questo gruppo e quello di sopra. I due nemici, hanno

[1] Cf. p. e. Millin. *Peint.* II 25 e *Monum. d. Inst.* V 11. Il gruppo sul vaso di Berlino *Ap. Vas.* V, A. 11 è più simile a quello proposto.

[2] I due gruppi esistenti sul rovescio del vaso sono nel campo inferiore della tavola 28 disposti in maniera, che non si seguono l'un l'altro nel medesimo senso, ma che ciascheduno sta sotto quello della parte più nobile, al quale è più vicino nell'originale, come subito si rileverà dai contorni perduti e dalle lettere aa e bb. Il ramo d'alloro è ripetuto due volte.

cambiato posto; la donna non è disegnata largamente in faccia ma in profilo molto preciso, e il suo avversario è tutto il contrario del coraggioso Ercole. Tanto l'espressione della testa quanto la posizione dei piedi svela, che egli nemmeno spera di poter difendersi efficacemente col largo suo scudo. Più avanti un altro Greco più fortunato ha ferito il petto del cavallo d'una avversaria in modo che l'animale sta per cadere a terra. L'Amazone, obbligata a scendere e impedita nell'uso della destra, si troverebbe senza riparo incontro all'attacco, se una compagna non le stasse alle spalle minacciando il Greco coll'asta. Sentendosi protetta non perde coraggio nè implora la grazia del Greco, il quale da parte sua intende bene il nuovo pericolo a cui va esposto[1]. Tutte le figure di questo gruppo più numeroso degli altri sono messe in rapporto strettissimo, i due combattenti però non sono ancora in azione ma rimangono in attitudini piuttosto caute attorno alla donna, alla cui azione s'attacca l'interesse principale. Altro è il combattimento dei due pedoni nell'ultimo gruppo. Il Greco e l'Amazone vi si slanciano impetuosamente l'uno contro l'altra e vogliono all'istante decidere la lotta. Ma pure questa volta vengono ancora per un momento separati, perchè il cavallo ha avanzato la padrona e deve essere tratto indietro per dar campo all'attacco. La battaglia dunque non si vede terminata in nessuna parte. Se si eccettua quel guerriere che tira l'Amazone dal cavallo, i combattenti non si toccano, ma lasciano fra loro distanza sufficiente per l'intero sviluppo delle figure. Ogni atteggiamento è pieno di

[1] Per intendere meglio ancora l'indole caratteristica di questo gruppo gioverà confrontare il gruppo un po' variato del vaso di Berlino n. 1023 (*Gerhard* l. l. tav. A, 8), a modello del quale deve ristaurarsi pure quello sul collo del vaso di Napoli (*Nouv. Annal.* 1838 pl. B).

energia, ma il momento decisivo fu dappertutto con grande maestria ritardato. In somma tutte le scene del combattimento sono improntate di quel massimo interesse, che desta una catastrofe imminente sì, ma incerta ancora.

Non importa descrivere minutamente tutti i dettagli dell'armatura e del vestiario delle due parti. Rileverò soltanto le particolarità, onde la pittura specialmente si distingue. L'artista, caratterizzando tutte le donne come guerriere a cavallo, ha aumentato di molto il brio e la ricchezza dei concetti. In nessun vaso analogo troverai una composizione egualmente ricca. Dall'indicata indole artistica dei combattimenti dipende poi la scelta delle armi. Le Amazoni e pure i giovani greci non combattono che colla lancia più lunga o più corta. Una sola donna porta al fianco il turcasso, ma non si serve dell'arco, e le armi terribili nell'attacco corpo a corpo, l'ascia o la spada, non si vedono adoperate. Alle lancie corrispondono gli scudi piuttosto grandi; quello detto propriamente amazonico non esiste che al braccio proteso d'una guerriera, dove la forma bislunga meglio s'adatta. Alcune parti dell'armatura fanno prova della grande accuratezza, che l'artista ebbe anche nelle minuzie del lavoro; si vedano le parti inferiori delle lancie e le corregge ossiano le fettucce che scendono dai turcassi di Ercole e dell'Amazone e dalla guaina d'un eroe. Siccome finiscono in globetti, così servirono forse per attaccarvi l'arco o qualche altra cosa. Altre particolarità accusano lo studio dell'artista di conformarsi all'usanza introdottasi sui vasi della Puglia di supplire alla composizione in tutti i punti dove essa sembrava restare un po' magra e scarsa. Si osservi sotto questo punto di vista, in quale maniera si sono adoperate le redini e le code dei cavalli, le lunghe lancie e pure

i fiori, tanto quelli che crescono al suolo, quanto gli altri che scendono dai rabeschi della zona di sopra.

Il vestiario barbaro al pittore non andò più a grado che l'armatura straniera. Il completo abbigliamento orientale si può dire quasi contrassegno distintivo della sola regina. Le altre in genere non hanno conservato di sifatto costume che la berretta, la quale cuopre soltanto i capelli. Anzi la maggior parte delle donne invece del solito chitone ne ha un altro molto più corto, il quale come una specie di gonnella scende dalla cintura. L'intera parte superiore del corpo rimane scoperta, salvo che nastri incrociati sul petto servono a ritenere la cintura. Sifatta foggia del chitone si ritrova pure in vasi analoghi, sempre però in modo piuttosto isolato, anche in pitture ornate di molte figure non è mai data che per eccezione, come lo è pure l'altra foggia, che lascia scoperta una sola metà del petto [1]. Possiamo supporre, che la maniera di raffigurare le Amazoni col seno scoperto ha tratto origine dallo studio di togliere dal vestiario delle donne guerriere quanto poteva mai impedire la libera azione delle parti più impegnate in ogni sforzo e movimento. Ma il pittore del vaso Jatta ha evidentemente voluto approfittarsi dei vantaggi artistici, che offre quella foggia. Egli si è più degli altri dilettato a far ammirare i belli contorni del corpo femminile. A sifatto studio di caratterizzare le Amazoni da donne vaghissime s'accorda poi la ricca eleganza del loro abbigliamento.

[1] Vd. *Annali d. Inst.* 1873 tav. d'agg. B. C. *Napoli* n. 3221. 3242 *Santangelo* n. 689, il vaso di Perugia *Archaeol. Ztg.* 1856 tav. 90 e le lekythoi pubblicate da Heydemann *Griech. Vas.* tab. VII, 4, Gargiulo *Racc.* tav. 129 e *Catal. Campana* IX sal. G. n. 68 ora nel Louvre. Quanto al vaso pubbl. da Gerhard *A. V.* III, 199 non so, se il disegno ne sia reso esattamente.

Le guerriere sono in modo più abbondante che altrove provviste dei gioielli che costituiscono i vezzi muliebri. Le cinture nonchè i nastri incrociati sono decorati di pietre preziose. Braccialetti doppî si trovano ai polsi di più di una; maggiormente però delle altre è ornata quella, che isolata corre a piedi. Oltre di una dobbia collana essa è adorna di quattro fili di perle ossiano θύσανοι attaccati alla cintura [1]. Pare che l'artista ebbe proprio a cuore di distinguere fra tutte questa bellissima creazione del suo ingegno. L'ha dotata di somma grazia e leggiadria verginale, e siccome ella non si trova in atto di combattimento, così si concederà, che in lei il tipo amazonico poteva in qualche modo mitigarsi. Ma le stesse Amazoni combattenti fanno riconoscere quanto l'artista fosse portato per la bellezza ideale delle donne guerriere. Le forme nobili delle loro faccie in genere non vengono turbate dall'agitazione della battaglia. La faccia del giovane eroe, che si trova in posizione non troppo pericolosa, è molto più commossa di quella della donna tirata indietro per i capelli. Ella benchè lasci travedere un sentimento profondo di dolore, rimane però di vaghezza assai attraente. Non saprei indicare altro vaso, dove la bellezza femminile delle Amazoni venga in egual modo rilevata e celebrata. Ma devo aggiungere, che la fantasia dell'artista non si è lasciata sviare dal proposito, perchè il carattere delle azioni e pure delle forme corrisponde in tutte le Amazoni combattenti perfettamente all'idea di donne guerriere. Delle due parti componenti il difficilissimo tipo amazonico l'una dun-

[1] Un ornamento simile non l'ho trovato che alla cintura di Ercole sul vaso di Assteas *Mon. d. Inst.* VIII 10, e rimango perciò incerto se debbo metterlo in rapporto più stretto coi θύσανοι della cintura di Giunone nell'*Iliade* XIV 181.

que non rimane indietro all'altra in questa bellissima pittura.

La terza rappresentanza occupa la zona superiore sul lato di dietro e fa vedere una disposizione conforme a quella della pittura di Antigone (vd. tav. 26). Nel mezzo vi sta un edifizio, il quale però è più semplice del palazzo di Creonte, perchè vien retto da due sole colonne e non ha frontone. Pare che sia un casino di giardino. Dentro sta assisa una nobile donna riccamente addobbata e occupata nella sua toeletta. Ella fa conversazione con un giovanetto, che le offre un regalo, ma rimane fuori del fabbricato. Dietro a lui si trovano due altre donne e dirimpetto tre altre, siano amiche siano serve di quella nel mezzo, tutte gentili con oggetti di toeletta o giocattoli nelle mani. Rappresentanze analoghe di riunioni fra donne e giovanetti sono assai ovvie sui vasi apuli. Qualche volta la riunione vi si fa attorno ad una tomba, e il dotto proprietario del vaso insieme col sig. Heydemann ne ha come pare tratto motivo di spiegare anche la pittura in discorso come una scena sepolcrale. Ma le solite inferie non so trovarvele per niente; manca ogni indizio di tomba e di culto funebre. Non un tristo motivo ma piuttosto l'amore avrà secondo tutta l'apparenza condotto quel giovane al sito ameno dove le donne si trattengono. Egli ha coronata la testa e tiene nella mano una tenia come regalo d'amore, possiamo dunque crederlo amante fortunato.

Se si esaminano in genere gli argomenti delle rappresentanze sui vasi di epoca tarda, si riconosce che i medesimi temi, i quali sono stati tanto prediletti nella letteratura contemporanea, cioè i rapporti fra i due sessi, hanno offerto larga materia pure ai pittori. Anche il connesso ideale delle pitture proposte pare che

si riferisca al tema indicato. Siccome però il vaso è stato lavorato per far pariglia al compagno menzionato di sopra (Jatta n. 425), così l'idea, che ha guidato il pittore nello scegliere le singole rappresentanze, non può studiarsi accuratamente prima che il compagno non si conosca meglio che finora. Mi astengo dunque per adesso dal voler precisare quel connesso.

A. Klügmann

CENNI SOPRA L'ARTE FENICIA.

Lettera di W. Helbig *al sig. senatore* G. Spano.

(*Mon. dell'Inst. vol. X tav. XXXI-XXXIII*).

A niuno meglio che a Lei, riverito amico e collega, avrei potuto indirizzare questo mio scritto, sia perchè in esso sono trattate quistioni, delle quali Ella si è reso tanto benemerito, sia perchè la Sua terra natale, cui mi uniscono tanti legami di amicizia e riconoscenza, ha fornito e fornisce il più ricco materiale per condurre quelle stesse questioni ad una definitiva soluzione. Incomincio invocando la Sua indulgenza, se nella mia ricerca non ho tenuto conto di tutto il materiale che vi si riferisce. Il quale difetto più che a me è da addebitarsi alla *βίβλων ἐρημία* che domina nell'eterna città, essendo le sue biblioteche poverissime di opere che trattano dell'arte e quasi del tutto prive di quelle che si riferiscono agli altri rami della civiltà dell'antico Oriente. Debbo ancor aggiungere una parola sopra quelle parti della mia lettera che trattano delle antichità cartaginesi della Sardegna. Era nostro proposito che il signor Ebers negli Annali di quest'anno

esaminasse quelle antichità dal punto di vista dell'egittologia, mentre io mi sarei incaricato delle altre quistioni relative. Ma tale progetto andò a vuoto in conseguenza di una lunga malattia, onde disgraziatamente fu colto il nostro collega. Nel frattempo fu scoperto il ripostiglio di Palestrina, la cui pubblicazione si è incominciata sulle tavole XXXI–XXXIII dei nostri *Monumenti*. Ella riconoscerà a prima vista le strette relazioni che esistono tra gli oggetti incisi in quelle tavole e le antichità cartaginesi della Sua patria, e facilmente si convincerà, che, dovendo incominciare in quest'anno la pubblicazione degli oggetti trovati a Palestrina, non poteva fare a meno di esternare già adesso la mia opinione sopra lo sviluppo analogo ovvio nella Sardegna. Ma forzato a trattare di cotale sviluppo ἐν παρέργῳ, dovetti limitarmi ad un'esposizione molto succinta e rinunciare ad entrare nei meriti di tutte le quistioni relative. Ella perdonerà cotale difetto tanto più facilmente, perchè il ch. Ebers non ha abbandonato, ma soltanto differito l'esecuzione dell'accennato progetto. Ho dunque la speranza di poter tornare sopra le antichità della Sardegna in maniera più circostanziata ed ajutato dai lumi dell'egittologia.

Ella avrà letto l'annunzio che diedi nel Bullettino di quest'anno p. 117 ss. della scoperta fatta vicino a Palestrina di un sepolcro che conteneva oggetti generalmente somiglianti a quelli proprî alla tomba ceretana detta di Regulini e Galassi. Sulle nostre tavole XXXI–XXXIII è pubblicata una prima serie di oggetti ritrovati in quel sepolcro e sono quelli che per il loro stato di conservazione si prestavano ad essere disegnati. Essi tutti quanti furono già da me descritti nell'anzidetto articolo, salvo l'ornato in forma di fiore tav. XXXI^a 3, la tazza tav. XXXII 1, i due

manici tav. XXXII 4, 7 ed il cratere tav. XXXIII, i quali monumenti vennero puliti dal tartaro che li copriva soltanto dopo che quel mio articolo era già stato stampato. Sembrami ora superfluo di entrare di bel nuovo nei meriti dei singoli oggetti e di ripetere ciò che ho già communicato sopra le circostanze del loro ritrovamento. Invece mi limiterò a provare l'opinione ch' accennai sopra una ben distinta classe di essi oggetti. E sono quelli che offrono uno stile particolarmente misto di elementi egiziani ed assiri. Il quale stile è proprio specialmente a vasi d'argento con rappresentanze leggiermente rilevate e poi cisellate col bulino. Ne conoscevamo sino ad ora i seguenti esemplari:

Esemplari trovati sull' isola di Cipro.

I. Tazza proveniente de Kition; prima zona (se si conta dall'esterno): pompa di biga, cavalieri e fanti; seconda zona: gruppi di figure che uccidono lioni o griffoni. De Longpérier *Musée Napoléon III* pl. X.

II. da Kition; gruppi di figure che combattono con lioni e griffoni; cerchio di mezzo: un re che alza la mazza contro tre barbari. De Longpérier l. c. pl. XI.

III. Tazza dimezzata proveniente d' Amathus; prima zona: assalto di una fortezza. Seconda: due figure barbate di fattezze generalmente assire, con la chiave della vita nelle mani, raggruppate attorno l' albero sagro assiro, Horus giovane seduto sul fiore di loto, ed a lui dirimpetto Isis alata che tiene due fiori di loto, lo scarabeo coi due dischetti circondato da due figure adoranti di Horus a testa di sparviero; dall'altra parte del gruppo descritto in primo luogo: Horus giovane in piedi e dirimpetto a lui una dea alata (Isis? Hathor?) con i simboli della verità nelle mani; oltre ciò vi è conservata una figura adorante di Horus a testa di sparviero ed

accanto le punte delle ali di uno scarabeo – ciò che prova aver esistito sulla parte mancante della tazza un gruppo identico dello scarabeo circondato da due Horus adoranti, come sulla parte superstite. Terzo cerchio: sfingi alate con in testa il disco e l'uraeus. *Revue archéologique* XXXI (1876) pl. I p. 26 ss. Cf. *Bull. dell' Inst.* 1876 p, 83 ss., 114.

IV. da Kurion. Conosco cotale tazza soltanto da una fotografia mediocremente riuscita che debbo alla gentilezza del signor generale Cesnola. Siccome essa non è stata pubblicata, così la descriverò in maniera più circostanziata degli altri esemplari. Prima zona: Tra due sagri alberi assiri è ritta in piedi Isis alata con due fiori di loto nelle mani; segue un terzo albero sagro circondato da due sfingi alate, poi un quarto attorniato da due caproni, poi il gruppo dell'uccisore del lione, un quinto albero sagro assiro attorniato da due griffoni, un uomo che uccide un griffone. Dopo il quale si vede una scena quasi identica a quella raffigurata nel centro della tazza XII (*Mon. dell'Inst.* vol. X tav. XXXII n. 1). Le differenze essenziali consistono soltanto in ciò, che sulla tazza di Kurion mancano il lione che là è rappresentato tra le gambe del re, e l'uomo barbato che là dietro il re si scorge nell'atto di cadere. Oltre ciò Horus sulla tazza in discorso alza colla d. un flabello invece di un pugnale. La rappresentanza finisce con un giovane che uccide un griffone. Nella seconda zona sono disposte tra cipressi le seguenti figure o gruppi: un cavallo, un lione che sotto le zampe davanti tiene un uomo caduto, una sfinge con in testa il pschent, quattro tori, una vacca che allatta un vitello. Alla fine si scorge un lione con sotto le zampe un uomo caduto. La bestia da davanti vien attaccata da un uomo coll'asta, mentre dietro un

arciere inginocchiato si trova nell'atto di lanciare contro di essa una freccia. Nel campo della prima come della seconda zona sono aggiunte delle cartuccie con dentro segni geroglifici, i quali almeno sulla fotografia non si riconoscono abbastanza. Cerchio di mezzo: dio o re munito con quattro ali che colla spada uccide un lione; nel campo sopra uno sparviero, sotto una piccola figura donnesca munita con due ali [1].

Esemplari trovati nell' Italia.

I numeri V-VIII tutti quanti provengono dalla tomba ceretana detta di Regulini e Galassi (Cf. *Bull. dell' Inst.* 1836 p. 61, *Ann.* 1866 p. 409 ss.).

V. Coppa decorata sì nell' interno, come nell'esterno; sulle due zone dell'esterno: pompe di carri, cavalieri e fanti; sul fondo esterno: lione seduto, attorniato da due figure di stile egiziano appena riconoscibili; i due cerchj dell' interno rappresentano, come quelli dell'esterno, delle pompe, ma aggiungono due carri tirati da muli, tre donne con vasi in testa, una scena di libazione; sul fondo dell' interno: vacca che allatta un vitello. L' orlo e le figure si rialzano dorate dal fondo d'argento.

Grifi *Monumenti di Cere antica* tav. VIII, IX; *Mus. gregor.* I 63, 64, 1-3; Canina *Etruria marittima* I 56, 2, 3 (soltanto la parte esterna).

VI. Tazza con due zone, che rappresentano pompe di cavalieri e fanti. Nel centro molto danneggiato, a

1 A bella posta escludo dalla lista la tazza d'argento d'Idalion pubbl. nella *Revue archéol.* XXIV (1872) pl. XXIV p. 304 ss., la quale è vero mostra anch' essa qualche influenza dell' arte egiziana, ma molto diversifica dagli altri vasi per la rozzezza dell'esecuzione. Essa o appartiene ad uno sviluppo anteriore o proviene da una fabbrica semibarbara che imita l'arte delle nostre tazze.

quel che pare, era raffigurato un re che uccide uno o più barbari. Cf. II, IV, VIIII, X (?), XII. È dorata tutta la tazza salvo l'orlo. Grifi l. c. tav. X 2; *Mus. greg.* I 65, 1.

VII. Tazza a due zone colle solite pompe. Centro: Vacca che allatta un vitello. Vi è dorato l'intero cerchio di mezzo e nelle zone che lo circondano soltanto le figure rappresentatevi e le liste che separano tra loro le zone. Grifi l. c. tav. X 1; *Mus. greg.* I 65, 2.

VIII. Prima zona: la solita pompa; seconda: scene di caccia contro lione e capra; centro: due lioni nell'atto di uccidere un toro. L'intera tazza è dorata salvo l'orlo. Grifi l. c. tav. V 1; *Mus. greg.* I 66, 1, 2; Canina *Etruria marittima* I 56, 1.

Debbo ancor aggiungere, che le pubblicazioni delle tazze trovate nella tomba Regulini-Galassi tanto nei *Monumenti* del Grifi, quanto nel *Museo gregoriano* lasciano a desiderare. Lo stile delle rappresentanze storiate negli originali apparisce molto più severo che nelle incisioni e specialmente deve rimproverarsi ai disegnatori l'aver essi quasi dappertutto ramollito o rotondato le forme angolose proprie agli originali.

VIIII. Tazza proveniente dal piano di Salerno: quattro schemata di loto, due con dentro una figura di cavallo, gli altri due con dentro una figura di Horus giovane seduto; centro: un re egiziano brandisce la mazza contro tre nemici prostrati in terra attorno altre figure che non ardisco a denominare; sotto cotale rappresentanza è sdraiata una figura barbata con nella destra un arco, la quale nello stile e nel costume generalmente si accosta al tipo assiro. Sulla lista che separa cosifatta figura dalla rappresentanza di sopra, sono incisi segni geroglifici, mentre altri se ne vedono in quattro cartuccie poste nel campo di quella rappre-

sentanza. I quali non mostrano il tipo genuino egiziano, ma contengono diverse stranezze. *Mon. dell'Inst.* VIIII tav. XLIIII 1. *Ann.* 1872 p. 231 ss. Cf. *Bull.* 1872 p. 130 ss. 1874 p. 285.

X. Tazza trovata presso Palestrina negli scavi intrapresi per ordine del sig. principe Barberini nel campo detto la Colombella. La tazza molto danneggiata ora si trova nella biblioteca barberiniana. Prima zona: pompa di una biga, di cavalieri e fanti. Seconda zona: pompa di cavalieri e fanti; oltre ciò un lione che sotto le zampe davanti tiene un uomo caduto. La rappresentanza del centro è quasi del tutto corrosa. Ma riconoscendosi nel campo superiore la figura di uno sparviero e nel mezzo un' altra di uomo che procede veemente col braccio alzato, sembra probabile che vi sia stata rappresentata una scena somigliante a quella sulla tazza XI. *Bull. dell'Inst.* 1855 p. XLVI. *Ann.* 1866 p. 208. Probabilmente ad essa tazza si riferisce anche la descrizione data nell' *Archaeologia* di Londra 41 I p. 201 n. 7: *silver cup with bas-reliefs of animals.*

Ora vi si aggiungono tre vasi provenienti dalla tomba scavata dai signori Bernardini presso Palestrina in vicinanze della chiesa di S. Rocco:

XI. Tazza descritta nel *Bull. dell' Inst.* 1876 p. 126 ss. e pubblicata sulla nostra tavola dei *Monumenti* XXXI n. 1.

XII. Tazza pubblicata sulla nostra tavola XXXII n. 1.

XIII. Cratere accennato già nel *Bull.* 1876 p. 128, 129; ma non vi descrissi le rappresentanze, ch'erano ancora coperte di ossido. Ora è pubblicato sulla nostra tav. XXXIII. Sopra i vasi n. XI-XIII il collega Fabiani tratterà in un apposito articolo che farà seguito alla mia lettera.

L'arte propria a tutti questi vasi è mista di con-

cetti egiziani ed assiri. In talune predomina l'elemento egiziano (VIIII, XII), in altre l'assiro (I, II, IV). Talvolta anche la rappresentanza di una sola zona è composta da figure eseguite nei due diversi stili, come p. e. nella prima zona della tazza IV o nella seconda della tazza III. Nemmeno mancano esempî di cosifatto sincretismo eziandio nella stessa figura. Sulla tazza d'Amathus (III) p. e. due uomini, le cui fattezze ricordano il tipo assiro ed i quali sono aggruppati attorno il sagrò albero assiro, tengono nondimeno nelle mani un simbolo egiziano, cioè la chiave della vita. Oltre ciò – se si prescinde da eccezioni rarissime e che probabilmente debbono spiegarsi mediante ragioni del tutto particolari – è contrario all'uso dell'arte egiziana l'aggiungere ali al corpo dell' uomo e di quadrupedi, mentre l'arte assira ha molta predilezione per cotale maniera di rappresentanza. Ora la tazza di Amathus (III) e quella di Kurion (IV) ci mostrano la dea Isis fornita con grandi ali, mentre alate sono anche le sfingi raffigurate su quest'ultima tazza. All'imitazione ora del fare egiziano ora di quello assiro si aggiunge come terzo elemento una tendenza d'arte abbastanza libera ed individuale. La quale spicca specialmente nelle rappresentanze prese dalla realtà, come lo sono p. e. quelle pompe di cavalieri e fanti, ma anche nelle figure di significato mitologico più o meno scioglie la rigidezza tipica dello stile o egiziano o assiro. Più che nelle altre tazze cosifatta direzione domina negli esemplari provenienti da Kition e Kurion (I, II, IV) e specialmente nella seconda di Kition. Tutti i tipi vi appariscono particolarmente ingentiliti, le pose sono leggiere e svariate, i contorni individuali e delicati, in maniera che soltanto debolmente si travede la base delle due arti, dalle quali dipende lo sviluppo di cui discor-

riamo. Essa tazza tra tutte quelle sinora conosciute di cosifatto sviluppo senza dubbio appartiene al più recente stadio.

Ella si ricorderà, che già il 5 Aprile dell'anno 1872, quando proposi in un' adunanza dell' Istituto la tazza di Salerno (VIIII), esternai la congettura, che tutti questi vasi siano di fabbrica fenicia [1]. Le ragioni, su cui si fondava cotale ipotesi, le quali per mancanza di tempo allora potetti soltanto accennare, erano le seguenti:

In primo luogo nessun popolo del mondo antico era più adattato dei Fenicii a sviluppare una cosifatta direzione artistica; poichè essi geograficamente erano frapposti tra l'Egitto e l'Assiria ed anche politicamente subivano la preponderanza ora della prima ora della seconda delle due potenze. Oltre ciò è sicuro, che i Fenicii sotto più riguardi furono influenzati dalla limitrofa civiltà egiziana. Già il Movers [2] col materiale abbastanza scarso che allora era a disposizione della scienza, dimostrò, che essi improntarono dalla vallata del Nilo numi, riti, costumi, e che a poco a poco identificarono alcune loro divinità con quelle egiziane. E monumenti trovati nella Fenicia propriamente detta mostrano simboli egiziani, come sono l'uraeus, il disco solare alato [3], la sacra baris niliaca [4]. Sotto cotali circostanze era molto naturale, che anche l'arte fenicia risentisse della stessa influenza. Il quale fatto essen-

[1] *Bull. dell' Inst.* 1872 p. 180. La mia opinione fu accettata dal ch. Lignana *Ann. dell' Inst.* 1872 p. 281 ss.

[2] *Die Phönizier* I p. 56 ss. Cf. Gesenius *scripturae phoeniciae monumenta* p. 98 ss. 171 ss.

[3] Cf. p. e. Renan *mission de Phénicie* pl. IV 4 (p. 26), pl. IX, pl. XXXII 6, 7.

[4] Sopra un sigillo trovato a Marathos: Levy *Siegel und Gemmen mit aramäischen, phönizischen u. s. w. Inschriften* p. 27 n. 11 tav. II 10.

do stato riconosciuto da molti dotti, basta ricordare alcuni esempî specialmente stringenti. Tre tempii, le cui rovine esistono nel territorio di Marathos, mostrano un' architettura egiziana, mentre nell'uno si è conservato eziandio un fregio di uraei e sul soffitto un disco solare alato in rilievo [1]. Conosciamo sigilli con iscrizioni fenicie, le cui rappresentanze imitano lo stile egiziano [2]. E vi è egiziano eziandio il costume dei proprietarî raffigurati in alcuni [3]. Se fenomeni analoghi ricorrono su sigilli con iscrizioni aramee ed antiche ebraiche [4], mediatori dell' influenza egiziana non possono essere stati altri che i Fenicii. Il ch. Renan [5] ha scoperto nella Fenicia anche sculture dell'anzidetto stile e fornite eziandio con iscrizioni geroglifiche. È vero, che il ch. de Rougé [6] suppone essere cotali sculture tutte quante eseguite da artisti egiziani. Ma quest'opinione, come si vedrà più innanzi, non va esente di dubbio ed esiste almeno la possibilità, che esse siano opere fenicie. Certamente lo è il sarcofago di Eschmunazar, re di Sidone, il quale sarcofago ha la forma di cassa di mumia, mentre la testa del re e gli ornati che la circondano sono lavorati in stile egiziano [7]. Lo

[1] Renan *mission de Phénicie* p. 62 ss. 68 ss. pl. IX.

[2] Duc de Luynes *essai sur la numismatique des satrapies et de la Phénicie* p. 69 *suppl.* pl. XIII 1; Levy *Siegel und Gemmen* p. 22 n. 1. — Levy l. c. tav. II 1, 2, 9-11.

[3] De Luynes l. c. pl. XIII 1; Levy l. c. tav. II 11 cf. p. 27. Si confronti anche il torso di Sarepta (De Longpérier *Musée Napoléon III* pl. XVIII 1), il quale è vestito collo schenti egiziano e con una cintura che finisce in due uraei, ed il bassorilievo di Moab, dove ricorre lo schenti (*Mus. Nap. III* pl. XXVIII).

[4] Levy l. c. tav. I 1, 3. III 6, 7, 7a, 9, 10.

[5] *Mission de Phénicie* pl. XX 1, meglio nella litografia p. 179; pl. V 4 p. 161; pl. VI 3 p. 26; cf. p. 28.

[6] *Rev. archéologique* VII (1863) p. 194 ss. e presso Renan ll. cc.

[7] De Longpérier *Musée Napoléon III* pl. XVI.

stesso stile è proprio anche ai bassirilievi del cippo di Carpentrasso, la cui provenienza è vero non si conosce, ma il quale secondo l'iscrizione incisavi sopra fu lavorato per ordine di un Fenicio o Arameo [1], ed alla decorazione di una tazza di bronzo esposta nel Varvakion, la quale mostra un' iscrizione fenicia graffita [2]. Nemmeno mancano opere di stile assiro che con perfetta sicurezza possono attribuirsi a Fenicii. A Byblos si è trovata la parte inferiore di un quadrupede, sia lione, sia pantera, lavorata in cosifatto stile [3]. Il quale è anche proprio alle incisioni di diversi sigilli muniti con iscrizioni fenicie, e trovati in parte nella Fenicia propriamente detta [4]. Accanto a cotali fatti nemmeno è necessario citare i pesi scoperti a Ninive, che sono lavorati in forma di lioni di stile assiro e forniti con iscrizioni fenicie [5], potendo lo stile proprio ad essi derivare anche da una speciale influenza locale.

Mentre dai monumenti sino ad ora rammentati risulta aver i Fenicii lavorato talvolta nello stile egiziano, talvolta in quello assiro, ancora più importante per la nostra ricerca riesce il fatto, che presso di loro esisteva una direzione artistica, la quale mischiava concetti proprî ai due stili. Questa direzione dominava nel tempio che Salomone eresse a Jahwe. Alla costruzione di esso edifizio lavorarono non soltanto

[1] Gesenius *scripturae phoeniciae monumenta* tab. 29 LXXI b p. 226 ss.

[2] Euting *punische Stelen* nei *Mémoires de l'ac. de St. Pétersbourg* tom. XVII num. 3 tav. XXXX p. 33 ss. La tazza si dice trovata ad Olimpia.

[3] Renan *mission de Phénicie* pl. XX 2, meglio nella litografia p. 175.

[4] Levy *Siegel und Gemmen* tav. II 6, 12, 16; *Bull. dell' Inst.* 1875 p. 42, 67 ss.

[5] Cf. Brandis *das Müns-, Maass- und Gewichtswesen* p. 44 ss.

degli Israeliti, ma anche artigiani di Tiro e Gebal (Byblos), che Hiram re di Tiro secondo un prestabilito patto inviò a Gerusalemme [1]. Oltre ciò tutti i prodotti di metallo-tecnica necessarî per il tempio, tanto le colonne del vestibolo, quanto gli arnesi destinati all'esercizio del culto, furono eseguiti da un artista di Tiro [2]. Dunque ciò che sappiamo di quel tempio perfettamente si presta ad istruirci sopra il carattere proprio all'arte fenicia verso la fine dell'undecimo secolo a. Cr.

Ora la pianta del tempio secondo l'opinione del ch. de Saulcy corrispondeva collo schema egiziano [3]. La stessa influenza chiaramente spicca nei capitelli delle colonne del vestibolo, i quali avevano la forma di fiori di giglio o piuttosto di loto [4], mentre la parte inferiore, rinchiusa tra due striscie di melagranate, era gonfia e coperta con un ornato reticolato [5]. All'incontro ciò che si sà della decorazione figurativa accenna l'imitazione dell'arte assira. Due cherubim erano posti accanto all'arca santa, coprendola colle loro ali. Figure analoghe alternanti con palme adornavano le pareti dei *sancta sanctorum*. Le dieci ἐγγυθῆκαι di bronzo erano ornate sulle pareti con lioni, tori e cherubim, sopra ed attorno i manici con cherubim, lioni e palme. I quali concetti tutti quanti ricorrono nella decorazione del palazzo dal ch. Place [6] scavato a Khorsabad; per-

[1] I *Reg.* 5, 32.
[2] I *Reg.* 7, 18 ss. II *Chron.* 4.
[3] De Saulcy *l'art judaïque* p. 196 ss.; opinione che fu accettata dal ch. de Vogüé *le temple de Jérusalem* p. 27 ss.
[4] Cf. Hehn *Kulturpflanzen und Hausthiere* 2. ed. p. 213, 214, 516 not. 55.
[5] De Vogüé *le temple de Jérusalem* p. 29 ss. cf. pl. XIV.
[6] *Ninive et l'Assyrie* III pl. 24 ss.

chè è fuor di dubbio, che i cherubim erano ideati ad imitazione di quelle figure alate e composte di forme umane ed animalesche, come si trovano nella decorazione di quel palazzo ed in altri monumenti assiri.

Un' analoga mescolanza delle due arti si scorge nei rilievi di due cubi d'alabastro trovati ad Arados [1]. Sull' uno dei cubi vediamo una sfinge con il pschent in testa, dunque un concetto egiziano, sull'altro due griffoni raggruppati attorno il sagro albero assiro, i quali nella posa ed eziandio nel trattamento ricordano un eguale gruppo ovvio sulla tazza di Kurion (IV). L'analogia de' due cubi colle tazze d'argento sarebbe completa, se su i cubi non s' aggiungessero traccie dell' influenza ellenica, visibili nel trattamento del profilo e delle ali della sfinge.

Tali erano i principali confronti che sinora potevano addursi per provare l' origine fenicia dei vasi d'argento, l'arte dei quali è mista di concetti egiziani ed assiri. Nemmeno si oppongono le provenienze di essi vasi. L' isola di Cipro almeno già nel duodecimo secolo a. Cr. fu colonizzata dai Fenicii e presto divenne uno dei punti più importanti per l'industria ed il commercio di essi [2]. Neanche può maravigliarci il fatto, che prodotti dell' industria fenicia si trovino in antiche tombe italiche; perchè è sicuro, che non soltanto i Fenicii occidentali, i Cartaginesi, ma anche gli orientali avevano relazioni dirette e frequenti coll'Italia. L' esistenza di cotali relazioni chiaramente si rico-

[1] Renan *mission de Phénicie* pl. IV 7, 8 p. 25; De Longpérier *Musée Napoléon III* pl. XVIII 3, 4.

[2] Duncker *Gesch. d. Alterthums* II[4] p. 31, 32; Engel *Kypros* p. 40 ss.; Blümner *die gewerbl. Thätigkeit d. Völker des Alterthums* p. 50.

nosce dalle parole *Sarra* e *Sarranus* o *Serranus* [1], formate direttamente dal nome fenicio *Zor*, colle quali i Latini anticamente denominavano Tiro e gli articoli ch' erano avvezzi a ricevere da quella città, come la porpora, vesti con mostre asiatiche, un speciale genere di flauti. Il cognome *Sarranus* o *Serranus* proprio ad un ramo della gens Atilia [2] avrà avuto origine da ciò, che una volta un membro di quella famiglia in maniera speciale si occupava di quelle relazioni, sia come *patronus*, sia come *hospes* dei negozianti di Tiro che sbarcavano ad Ostia. La forma *Tyrus*, derivata non più direttamente dal nome semitico, ma dal greco Τύρος, data da epoca posteriore, nella quale la letteratura latina, sviluppatasi dal principio sotto l'influenza greca, a poco a poco eliminò le antiche denominazioni popolari e loro sostituì nomi greci. Essa, in quanto conosciamo la letteratura latina, si trova la prima volta soltanto presso Afranio [3]. Oltre ciò il trattato conchiuso nell'anno 348 a. Cr. tra Cartaginesi e Romani nomina tra i contraenti espressamente anche i Tirii [4].

Potrei aggiungere ancora diverse altre osservazioni per confermare l'origine fenicia delle tazze d'argento in discorso. Ma lo credo superfluo; perchè lo

[1] *Sarra* presso Plaut. *Trucul.* II 6, 58 ed Ennio *Ann.* 330 (Vahlen). Cf. Gell. XIV 6. *Sarranum ostrum*: Vergil. *Georg.* II 506. Cf. Sil. It. XV 205. Colum. X 287. IX 4. *Pictae sarrana ferentem ex humeris aulaea togae*: Juvenal. *sat.* X 350. *Tib. sarranis*: didascalia degli *Adelphi* di Terenzio. Cf. Sueton. presso Diomed. *art. gramm.* III p. 489 P.; Serv. ad Vergil. *Aen.* IX 618.

[2] Cf. l'*index vocabulorum* del *C. I. L.* I p. 573 ed oltre ciò Mommsen *Gesch. d. r. Münzwesens* p. 506, 507 e nelle note al *C. I. L.* I 42.

[3] *Maria tyria* Afranio presso Fest. p. 355 M.; 112 Ribbeck.

[4] Polyb. III 24. Sopra la cronologia di questo, come dell'altro trattato (Polyb. III 22) cf. Nissen nei *Jahrbücher* di Fleckeisen XIII (1867) p. 321 ss.

stesso ripostiglio di Palestrina contiene un monumento che esclude qualunque dubbio. La tazza d'argento cioè raffigurata sulla nostra tav. XXXII n. 1 è insignita con un' iscrizione fenicia che probabilmente riferisce il nome del fabbricante.

Debbo ancor aggiungere, che già altri dotti [1] sopra il carattere dell'arte fenicia hanno esternato un'opinione somigliante a quella da me esposta; ma cotale opinione sinora non era stata sviluppata sistematicamente e nemmeno si era applicata ai suddetti vasi d'argento.

Il risultato ora assicurato, che i Fenicii lavoravano in uno stile che ora imita l'egiziano, ora l'assiro, e più volte mischia ambedue le direzioni artistiche, riesce proficuo sotto molti punti di vista. Ma debbo contentarmi di accennarne soltanto alcuni, che stanno in relazione più stretta colla nostra ricerca. Il ch. de Rougé, come già dissi, suppone, che tutte le sculture di stile egiziano scoperte dal ch. Renan sul territorio fenicio o vi siano state importate dal limitrofo regno o lavorate da artisti egiziani stabiliti nelle città fenicie. Egli accentua, che le iscrizioni geroglifiche incise sopra alcune di esse siano perfettamente in ordine, e dobbiamo fidarci sopra quest' asserzione dell' illustre egittologo. Nondimeno credo, che ora debba ponderarsi anche un' opinione diversa. Siccome tre delle nostre tazze (IV, VIIII, XII) sono fornite d' iscrizioni geroglifiche, le quali è vero in parte deviano dalle vere

[1] Cf. specialmente De Vogüé *le temple de Jérusalem* p. 32, 33. Ma non vado d' accordo con lui, se egli sostiene che nel più antico sviluppo dell'arte fenicia abbia predominato l' elemento egiziano e quindi l'assiro, mentre i monumenti conservati, la cui cronologia può approssimativamente determinarsi, accennano anzi, che col procedere dello sviluppo sempre più prevalesse l'elemento egiziano.

egiziane, e siccome lo stesso fenomeno ricorre sopra alcuni altri monumenti d'origine probabilmente fenicia, sopra i quali subito discorreremo, così è sicuro, che presso i Fenicii una nozione almeno generale della lingua e della scrittura egiziana fosse molto divulgata. Possiamo azzardare un passo di più ed affermare, che, se già i fabbricanti n'avevano un'idea generale, i capi e commessi delle grandi case, che facevano commercio coll'Egitto, ed i sacerdoti addetti ai culti che dall'Egitto avevano trovato l'entrata nelle città fenicie, dovevano conoscerle perfettamente. Oltre ciò bisogna tener conto del posto importante che le iscrizioni geroglifiche occupavano nell'arte egiziana. Esse non hanno soltanto uno scopo determinativo, ma figurano anche come concetti decorativi e danno al monumento che accompagnano la sanzione religiosa. La loro giunta secondo l'uso egiziano era indispensabile almeno sopra ogni prodotto figurativo che stava in qualche relazione col culto. Sotto le quali circostanze, vista la stretta relazione ch'esisteva tra l'Egitto e le città fenicie, non mi sembra per niente improbabile, che insieme coi tipi architettonici e figurativi egiziani sia passata nel Chanaan anche l'uso di corredarli con esatte iscrizioni geroglifiche. Cosifatto procedere quasi direi con necessità deve supporsi nei monumenti, che servivano all'esercizio dei culti improntati dall'Egitto. L'esattezza delle iscrizioni geroglifiche in questi casi era dovere religioso; e non esiste ragione alcuna per dubitare che i Fenicii siano stati capaci a raggiungerla, quando si trattava di monumenti di culto pubblico. Dall'altro canto facilmente si capisce che nell'industria artistica destinata per la vita privata non si aveva tanto scrupolo, e che quindi i segni geroglifici sulle tazze d'argento si scostano in parte dal vero tipo

egiziano e si presentano piuttosto come giunte ornamentali, che come determinazioni epigrafiche. In ogni caso, se adottiamo l'opinione del ch. de Rougé, risulta il caso strano, che la spedizione del Renan nella Fenicia di antichità del periodo anteriore all' influenza ellenica abbia scoperto quasi esclusivamente sculture lavorate da mano egiziana. La quale stranezza vien esclusa, se riconosciamo in quelle sculture monumenti lavorati da artisti fenicii con esatta imitazione dello stile e della scrittura dell' Egitto.

In istretta relazione colle tazze fenicie d'argento nella cui decorazione predomina lo stile egiziano, sta una lastra d'avorio trovata a Ninive [1]. Vi sono scolpite due figure sedute di uno stile egiziano alquanto immorbidito e segni geroglifici che offrono diverse stranezze. La congettura del ch. Lenormant [2], che cotale lastra sia un lavoro fenicio, perfettamente combina coi risultati della precedente ricerca.

I monumenti plastici trovati sull' isola di Cipro mostrano un analogo sincretismo di elementi egiziani ed assiri, quale dominava nell'arte della Fenicia propriamente detta; ond' è che nulla impedisce di attribuirli ai Fenicii stabiliti sull'isola, benchè non voglio niegare la possibilità, che i Greci dimorantivi abbiano subito qualche tempo l'influenza del popolo più avanzato ed

[1] Layard *Niniveh und seine Ueberreste* (*übers. von* Meissner) fig. 22 p. 199 ss. 297 ss. 401. 446: Rawlinson *the five great monarchies* I[2] p. 374 cf. p. 369 ss.

[2] Presso De Saulcy *l'art judaïque* p. 299. Debbo sospendere il mio giudizio sopra alcune tazze di stile analogo e trovate anche esse a Ninive; perchè non ho a mia disposizione nè la seconda serie dei *Monuments of Niniveh* di Layard, dove quelle tazze sono pubblicate, nè l'opera *Niniveh and Babylon*, dove lo stesso autore ne ha parlato distesamente. Cf. Rawlinson l. c. I[2] p. 369 ss.

abbiano imitato nei primi stadî della loro produzione artistica il fare fenicio. Di speciale interesse si è per la nostra ricerca una grande vasca di pietra calcarea proveniente da Amathus[1], la quale dentro i quattro manici è ornata con figure di tori e perciò dal ch. Longpérier venne raffrontata col « mare di bronzo », colossale vasca ornata e sorretta da figure di tori, che un artista tirio lavorò per il tempio di Salomone.

Nella stessa maniera deve giudicarsi sopra gli oggetti d'imitato stile egiziano e di arte assiro-egiziana che si trovano nelle più antiche tombe di *Kameiros* sull'isola di Rodo[2], le quali già dal Salzmann[3] furono dichiarate per fenicie.

Un'analoga arte eclettica era propria anche ai Fenicii stabiliti sulle isole e sulle coste del bacino occidentale del mediterraneo. I tipi delle monete di Melita[4] e di quelle di Gaulos, le quali ultime eziandio sono fornite di epigrafi fenicie[5], rappresentano generalmente divinità egiziane in stile egiziano. Un sarcofago fenicio trovato presso Palermo[6] ha la forma di cassa di mummia, mentre nella rappresentanza del ritratto della persona depostavi sembra predominare già l'influenza dell'arte greca.

[1] De Longpérier *Musée Napoléon III* pl. XXXIII 1.

[2] *Rev. arch.* VIII (1863) pl. X p. 1 ss. De Longpérier *Musée Napoléon III.* pl. XLIX. Salzmann *nécropole de Camiros* pl. V. Cf. *Rev. arch.* VI (1862) pl. XVII p. 264 ss.

[3] *Rev. arch.* VIII (1863) p. 1. Cf. VI (1862) p. 264 ss.

[4] Mionnet *descr.* I p. 342.

[5] Gesenius *script. phoen. mon.* tab. 40 XIVa, meglio presso Lamarmora *sopra alcune antichità sarde* (*Mem. dell'acc. di Torino* ser. II tom. XIV p. 36a). Mionnet *descr.* I p. 341 n. 8. 9.

[6] *Bull. della comm. di antichità in Sicilia* 1864 tav. I p. 1 ss. Il ch. Longpérier *Musée Napoléon III* nell'illustrazione della tav. XVI cita un sarcofago analogo scoperto sull'isola di Corsica e pubblicato da Mérimée *notes d'un voyage en Corse* (1840) p. 58, la quale opera non è a mia disposizione.

Ma il più ricco materiale per la nostra ricerca vien offerto dall'isola di Sardegna e si conosce specialmente dalle pubblicazioni, colle quali Ella ha tanto ben meritato della scienza e del paese natale.

Tutte le particolarità che abbiamo stabilite come proprie all'arte fenicia, trovano analogie nelle necropoli di Sulcis, Tharros e Cagliari e vi sono rappresentate da numerosi oggetti. In primo luogo vi si trovano idoli, amuleti e scarabei di smalto lavorati in stile egiziano e spesso forniti d'iscrizioni geroglifiche. Taluni ritraggono il tipo egiziano delle figure e dei segni geroglifici con tanta esattezza, che il ch. Orcurti[1] non dubita di dichiararli per merce egiziana importata. I quali oggetti dunque si raffrontano alle sculture scoperte nella Fenicia, nelle quali il ch. de Rougé volle riconoscere lavori di mano egiziana. Altre anticaglie di smalto e gli scarabei di pietra dura, diaspro verde o corniola, mostrando lo stesso stile particolarmente rammollito ed i segni geroglifici, se ce ne sono, più o meno alterati, certamente sono lavorati ad imitazione dell'arte egiziana e possono dunque confrontarsi con quelle delle nostre tazze, nella cui decorazione predomina lo stile egiziano, colla lastra d'avorio trovata a Ninive e con altri monumenti fenicii di carattere analogo. Egualmente gli ornati di oro e d'argento, trovati in quelle necropoli, il più spesso ritraggono concetti egiziani, ma trattati in maniera più libera e raggruppati diversamente che non si usava nella vallata del Nilo.

Accanto a cotali oggetti di stile egiziano esatto o più o meno modificato si trovano, benchè in quan-

[1] *Bull. arch. sard.* I p. 17, 40 ss., 118 ss., p. 149 ss. IX p. 83.

tità più ristretta, scarabei d'imitato stile assiro[1]. Ricorre anche nella Sardegna il sopra mentovato uso fenicio, di munire cioè di ali figure di significato e di stile egiziano. Il quale uso non si limita soltanto a figure come sono lioni o sfingi, ma si estende anche sul serpe uraeus[2]. Alata si vede Iside su più scarabei di Tharros[3]. Uno scarabeo di diaspro verde, trovato nella medesima necropoli, mostra eziandio Horus giovane inginocchiato sopra un fiore di loto con quattro grandi ali che gli sporgono dal dorso[4]. Talvolta anche, come è il caso sul sarcofago di Eschmunazar, sulla tazza di Palestrina (XII = tav. dei Mon. XXXII n. 1) e su altri sopramentovati monumenti fenicii, una rappresentanza di stile egiziano è accompagnata da un'iscrizione fenicia[5]. Ma la rassomiglianza tra le antichità della Fenicia propria e quelle delle necropoli sarde non si ristringe a fenomeni stilistici o epigrafici, piuttosto spicca anche in un gran numero di concetti e simboli. Fregi composti di serie di uraei si trovano sulle pareti di un tempietto di Marathos[6], come su cippi di Sulcis[7]. Nel Chanaan[8], come nella

[1] P. e. Lamarmora *sopra alc. antichità sarde* tav. A 29, B 74-76, 78-82. *Bull. sard.* IV tav. II 18-25 p. 97 ss.

[2] *Bull. sard.* I p. 119. Cf. VII p. 76 ss.

[3] Lamarmora l. c. tav. A 31, 33, 36, 38, 39, 41-43, 45 ecc. *Bull. sard.* X p. 91. Crespi *cat. Chessa* p. 9 n. 5, p. 10 n. 9, 11.

[4] Ora esiste a Roma nella collezione de la Chapelle. Cf. anche Lamarmora l. c. tav. A 54.

[5] P. e. Gazzera *Mem. dell'acc. di Torino, Cl. di scienze morali* Tom. XXXV p. 3 = Gesenius *script. phoen. mon.* tab. 14 XLV p. 161. *Bull. sard.* II p. 73; VII p. 26, 27. Crespi *cat. Chessa* tav. II, 1, tav. A 1.

[6] Renan *mission de Phénicie* p. 62 ss. 68 ss. pl. IX.

[7] Crespi *cat. Chessa* tav. I 1,8. Un tale fregio è proprio anche ad un tempio raffigurato sopra uno scarabeo di Tharros *Bull. sard.* I p. 41. Si trovano anche amuleti di smalto in forma di uraeus. Cf. p. e. *Bull. sard.* IX tav. di num. 7 fig. 2.

[8] Cf. la nostra pagina 205 not. 3.

Sardegna [1], il disco solare alato era uno dei simboli i più usitati. Il disco e la mezza luna sono scolpite sopra la porta di Tiro ed in una colonna trovata tra le rovine della medesima città fenicia [2], ed incise sopra sigilli muniti d'iscrizioni fenicie, aramee ed ebraiche [3]. La stessa riunione di simboli si vede sopra tombe, cippi ed anticaglie proprie alle necropoli della Sardegna [4]. Essi simboli in guisa di pettorale adornano il torso di Sarepta [5] e vengono rammentate da Isaia [6] tra le gioie delle donne giudee, le quali fuor di dubbio avevano improntato cotale ornato dalle vicine città fenicie. Ed è interessante il vedere, che dischi e mezze lune lavorati di oro ed infilati servivano da collane alle donne di Tharros [7]. Tre idoli di terracotta provenienti da Tortosa [8], i quali probabilmente rappresentano quei demoni fenicii che i Greci chiamano Πατταικοί, trovano riscontro in una figura d'argilla scoperta nella medesima necropoli di Tharros [9]. Una figura con scettro che siede sopra un trono retto da una sfinge è commune ad un

[1] P. e. *Bull. sard.* I p. 41, 149; II p. 137. Lamarmora *sopra alc. antichità sarde* tav. A 22, 23, 41, 42, 45, 53.

[2] De Longpérier *Musée Napoléon III* pl. XVIII 2.

[3] Duc de Luynes *essai sur la numism. des satrapies, suppl.* pl. XIII 1. Levy *Siegel und Gemmen* tav. II 1, 11; I 1, 18; III 12.

[4] Crespi *cat. Chessa* tav. I 5, 7, 9. Elena *scavi di Cagliari* p. 13. *Bull. sard.* I p. 36, 41, 119, 151; VIII p. 84. Lamarmora l. c. tav. A 24, 27, 42, 57.

[5] De Longpérier l. c. pl. XVIII 1.

[6] III 18.

[7] *Bull. sard.* VIII p. 125; X p. 143 (Cf. VI p. 62). Crespi *cat. Chessa* p. 144.

[8] De Longpérier l. c. pl. XIX.

[9] *Bull. sard.* IV tav. di num. 9 fig. 4, p. 130. Cf. *Catalogo Spano* p. 32 n. 113. *Bull. sard.* IX p. 97 n. 4, p. 98 n. 9.

sigillo fenicio [1] ed a scarabei sardi [2]. Se Horus giovane inginocchiato sopra un fiore di loto si scorge sopra due sigilli con iscrizioni ebraiche [3], s'intende, che cotale rappresentanza passò nella Giudea per mediazione dei Fenicii. Lo stesso tipo ricorre spesso sopra scarabei trovati in Sardegna [4]. Nemmeno mancano punti di contatto tra le antichità della Sardegna e le tazze fenicie d'argento. Sono comuni ad ambedue le classi di monumenti i seguenti concetti: il disco solare alato (tazza XI prima zona) [5], il re che uccide il nemico (II, IV, VI?, IX, X?, XII) [6], Iside che tiene i fiori di loto (III, IV) [7], la stessa dea che allatta Horus (XII) [8], Horus giovane inginocchiato sopra il fiore di loto (IX, XII) [9], lo scarabeo a testa di sparviero (XII) [10], la barca niliaca (XII) [11], la chiave della vita (III) [12], l'uccisore del lione (I, II, IV) [13], il sagro albero assiro (III, IV) [14], il lione

[1] Levy *Siegel und Gemmen* tav. II 8.

[2] Lamarmora l. c. tav. A 29. *Bull. sard.* I p. 41; IV tav. II 23. Crespi *cat. Chessa* p. 8 n. 1.

[3] Levy l. c. tav. III 7, 7ᵃ.

[4] Lamarmora l. c. tav. A 41, 43, 44, 45. *Catalogo Spano* I p. 19. n. 88. Elena *scavi di Cagliari* p. 35.

[5] Cf. la nostra pag. 217 not. 1.

[6] *Bull. sard.* IV tav. II 27.

[7] Crespi *cat. Chessa* p. 10 nn. 9, 10.

[8] Lamarmora l. c. tav. A 82, 84, 50. *Bull. sard.* V p. 158, VII p. 166, VIII p. 126, X p. 91. Crespi *cat. Chessa* p. 9 nn. 7, 8. Elena l. c. tav. num. 4 p. 82 n. 1.

[9] V. la precedente nota 6.

[10] Crespi *catalogo Chessa* tav II 13.

[11] *Bull. sard.* I p. 42, p. 122, VII p. 166, p. 194. Lamarmora l. c. tav. A 24, 25.

[12] *Bull. sard.* I p. 42, II p. 28, 54. Elena *scavi di Cagliari* p. 12.

[13] *Bull. sard.* IV tav. II 16-21, 28; X p. 15. Crespi *Catalogo Chessa* tav. A 6, 7.

[14] *Bull. sard.* V p. 59.

che uccide il toro (VIII)[1], la vacca che allatta il vitello (IV, V, VII)[2].

Se teniamo conto di cotale corrispondenza ed oltre ciò riflettiamo, che le tombe ed i cippi trovati in quelle necropoli della Sardegna non mostrano altre iscrizioni fuori di fenicie, allora siamo forzati di attribuire lo sviluppo rappresentato da cosiffatte scoperte egualmente a Fenicii. Dunque le necropoli di Sulcis, Tharros e Cagliari non possono ascriversi ad altri se non ai Cartaginesi, i quali, come vedremo più innanzi, tra l'anno 545 e 509 a. C. occuparono i punti più importanti della Sardegna. L'origine cartaginese di quelle necropoli generalmente vien accettata anche da Lei, benchè Ella talvolta titubi ed innanzi al carattere stilistico della maggioranza degli oggetti sia inclinato a supporre che insieme ai Fenicii anche Egiziani siano immigrati nella Sardegna [3], o eziandio a riconoscere nella città di Tharros semplicemente una colonia egiziana [4]. Cosiffatta opinione, che cioè Egiziani abbiano colonizzato la Sardegna ed introdottovi la loro propria arte, recentemente fu propugnata con molta erudizione dai ch. Crespi ed Elena [5], i quali schiettamente sostengono l'origine egiziana delle necropoli di Sulcis, Tharros e Cagliari. Ma senza sviluppare le difficoltà, che cosiffatta ipotesi trova nel carattere della civiltà egiziana

[1] *Bull. sard.* IV tav. II 2, 4, 9; X p. 15. Lamarmora l. c. tav. A 68. *Cat. Spano* p. 17 nn. 36, 38, p. 18 60. Crespi *cat. Chessa* tav. A 2.

[2] Lamarmora l. c. tav. B 88. *Catalogo Spano* I p. 18 n. 49. Elena l. c. p. 33 n. 2.

[3] *Bull. sard.* I p. 37; VII p. 193. Cf. Spano *Itinerario di Sardegna del Conte della Marmora* p. 333 not. 4.

[4] *Bull. sard.* II p. 180; VII p. 195.

[5] Crespi *catalogo Chessa* p. 111 ss., p. 150 ss. Elena *scavi di Cagliari* p. 82 ss.

e nella mancanza di qualunque tradizione degna di fede, credo che gli anzidetti nostri amici si piegheranno innanzi al fatto stabilito nella precedente ricerca, che cioè un' imitazione più o meno esatta dello stile egiziano era propria all'arte fenicia. Nemmeno quell'ipotesi trova sufficiente appoggio nella circostanza, che alcune anticaglie dall' Orcurti sono state riconosciute per genuini prodotti di arte egiziana; perchè esistono anche nella propria Fenicia dei monumenti, sopra i quali un distinto egittologo giudicò nella stessa maniera. Sono ben lontano dal voler niegare decisamente l'origine egiziana di quelle anticaglie. Siccome il culto di divinità egiziane nell'isola di Sardegna durante l'epoca cartaginese ed anche sotto il dominio dei Romani era molto in voga [1], così è possibile, che nell'interesse degli addetti a quei culti idoli, amuleti, scarabei siano stati importati dall'Egitto. Ma come gli analoghi monumenti della Fenicia, così quelli della Sardegna ammettono anche una spiegazione diversa. Imperocchè vista la grande influenza che l'Egitto aveva esercitato sopra la religione ed il culto dei Fenicii orientali come occidentali, non sembrerebbe per niente strano, se alcune fabbriche fenicie si fossero studiate a riprodurre negli oggetti del culto esattamente il tipo dell'arte e della scrittura egiziana. Non può dunque niegarsi la possibilità, che quelle anticaglie siano lavorate a Cartagine e eziandio nelle stesse colonie cartaginesi esistenti sulla Sardegna. Comunque si giudichi di quest' alternativa, in ogni caso le anticaglie in discorso non spingono per nulla a supporre, che nella Sardegna abbia avuto luogo un' immigrazione egiziana. Ed essere

[1] Cf. l'iscrizione di Sulcis presso Orelli-Henzen n. 6090 e la letteratura rammentata sotto.

quella ipotesi insostenibile specialmente risulta, se il metodo sul quale esso si fonda, vien applicato su altri posti delle coste del mediterraneo. Imperocchè chi dall' esistenza di oggetti di stile egiziano nell'isola di Sardegna conclude, che vi abbia avuto luogo un'immigrazione dal regno dei Faraoni, se vuole essere conseguente, deve supporre la stessa immigrazione sulle coste del Chanaan, sull'isola di Rodi e negli altri paesi del mediterraneo, dov'è comprovato l'esercizio di un'arte analoga, e deve supporre, che gli Egiziani abbiano fatto commercio con Atene [1], colle città etrusche [2] e cogli altri siti, nei quali si trovano oggetti isolati di simile stile. La quale supposizione, che cioè gli Egiziani, il popolo il più idrofobo del mondo antico, abbiano colonizzato diversi punti sulle coste del mediterraneo ed abbiano esercitato un esteso commercio marittimo, sta in troppo decisa contraddizione con risultati storici assicurati e sembra improbabile a prima vista.

Se le necropoli di Sulcis, Tharros e Cagliari appartenevano alle colonie cartaginesi fondate nella Sardegna, risulta un altro fatto importante per la nostra ricerca. Allora cioè analoghe direzioni artistiche, quali dominavano nelle colonie, debbono supporsi anche nella metropoli. È vero, che cotale supposizione finora rimane priva di prove monumentali; perchè il suolo di Tunisi non ancora ha dato alla luce sufficiente materiale per illuminarci sopra l'arte e l'industria della Cartagine fenicia. Ed appena possiamo costatare qual-

[1] In Atene si trovano scarabei ed unguentarii di smalto che si accostano allo stile egiziano. *Bull. dell'Inst.* 1875 p. 135. Leemans *Aegypt. Monumenten van het nederlansche Museum* pl. LIX n. 265.

[2] Si confronti ciò che più tardi sarà communicato sopra la cosidetta grotta d'Iside e le tombe etrusche di contenuto analogo.

che punto di contatto tra la città madre e le colonie mediante i cippi cartaginesi e le monete puniche, che ambedue mostrano un simbolo spesso ovvio sui monumenti delle necropoli sarde, cioè il disco riunito colla mezza luna [1], mentre sulle monete si ritrova il disco accompagnato da uraei [2]. Ma la conclusione che feci sopra il carattere dell'arte cartaginese, trova appoggio in altre riflessioni. La città di Cartagine presto diventò un gran centro d'industria e d'esportazione. I tappeti e capezzali lavorati là, nel quinto secolo a. Cr. erano ricercati eziandio ad Atene [3]. Oltre ciò sappiamo, che la preparazione della porpora, la tessitura della lana e della tela e la fabbricazione di vestimenti vi si esercitavano su vasta scala [4]. L'esteso sviluppo, che a Cartagine ebbe la metallotecnica, risulta da altri fatti e dal ricco bottino che i Romani dopo la presa della città fecero di vasi d'argento [5]. È impossibile che le fabbriche cartaginesi fin da principio abbiano lavorato con uno stile ellenico. Piuttosto Ella concederà, che l'imitazione di quello stile poteva aver luogo soltanto in

[1] I cippi nell'*Archaeologia* (Lond. 1860) 38 I p. 209, 1; p. 220, 6; Beulé *fouilles à Carthage* pl. V 7; Euting *punische Stelen* nei *Mémoires de l'ac. de St. Pétersbourg* tom. III n. 3 tav. III carth. 120; tav. VIII carth. 161, tav. XIII carth. 198, tavv. XIV, XXV. Le monete presso L. Müller *numismatique de l'ancienne Afrique* II p. 96 n. 183, p. 101 n. 284. Gli stessi simboli si ritrovano in monete di città della Numidia (L. Müller l. c. III p. 57, 66, 68) e della Mauretania (III p. 145), dove pervenivano s'intende da Cartagine. Cf. anche L. Müller *supplément* tav. III 102a.

[2] L. Müller II p. 85 n. 63, p. 88 nn. 87, 99, p. 93 nn. 132, 143, 146.

[3] Hermippos presso Athen. I p. 28 A (= Meineke *fragm. com.* II 1 p. 408).

[4] Cf. Blümner *die gewerbl. Thätigkeit der Völker des Alterthums* p. 2 ss.

[5] Plin. *h. n.* XXXIII 141, 143. Cf. Diodor. XXXII 25.

epoca relativamente recente; perchè è generalmente riconosciuto che l'industria greca abbastanza tardi e, per adottare il più antico termine possibile, non prima del settimo secolo espresse una fisionomia particolare e diversa da quella delle industrie asiatiche, da cui in principio dipendeva. La quale opinione, che cioè i Cartaginesi soltanto in epoca recente abbiano subito l'influenza dell'arte ellenica, vien confermata dai monumenti che di loro avanzano, i quali mostrano cotale influenza. E sono le monete puniche ed i cippi cartaginesi. Esaminando i tipi delle monete, Ella facilmente si convincerà, che nessuna di esse rimonta oltre il quarto secolo [1]. Nè anteriori possono essere i cippi cartaginesi toccati dall'influenza greca, mostrando i loro ornati uno stile ionico abbastanza lussurioso [2]. Ma senza poter o voler niegare, che talune fabbriche cartaginesi nel quarto e terzo secolo a. Cr. si siano servite di esemplari greci, tutto ciò che sappiamo della storia e della civiltà di Cartagine ci fa congetturare, che vi abbiano predominato generalmente le stesse direzioni artistiche ch'erano proprie ai Fenicii orientali. Cartagine restò sempre in istretta relazione colla terra madre. Fondata da Tiro in un sito, dove esistette già una fattoria sidonia [3], essa verso la fine del settimo secolo ricevette rinforzo mediante una nuova immigrazione tiria, mentre molte famiglie e case di commercio, per evitare i guai della guerra babilonica, dalla metropoli si trasferirono nella colonia africana [4]. Sotto le quali circostanze facilmente si capisce, che i Cartaginesi onoravano Tiro colla spedizione della de-

[1] Cf. L. Müller *numismatique de l'Afrique* II p. 75, 72, 141.
[2] *Archaeologia* 38 I p. 209, 1; p. 220, 6; Beulé l. c. pl. III.
[3] Movers *die Phönizier* II 2 p. 138 ss.
[4] Movers l. c. II 1 p. 473 ss.

cima parte del bottino di guerra [1] ed ogni anno coll'offerta delle primizie della raccolta [2], e che resero la metropoli partecipe dei vantaggi del trattato commerciale nell'anno 348 a. Cr. conchiuso coi Romani [3]. Altra immigrazione tiria ebbe luogo a Cartagine nell'anno 332, quando Alessandro Magno cominciò l'assedio della metropoli fenicia [4]. Oltre ciò sappiamo, che le industrie che fiorivano a Cartagine generalmente erano identiche a quelle che nell'antichità furono riguardate come caratteristiche per Tiro [5]. Alla fine, se a Melita [6] ed a Gaulos [7], colonizzate dai Cartaginesi [8], fioriva il culto di Osiride, se a Gades, anch'essa colonia di Tiro e più tardi uno dei centri del dominio cartaginese nell'Iberia, i sacerdoti di Melkart usavano abiti e riti egiziani [9], allora è probabile, che nel pantheon dei Cartaginesi accanto alle divinità semitiche figurassero divinità egiziane, e che cotale sincretismo si manifestasse anche nella loro arte. Le quali riflessioni, seanche si prescinde dalle scoperte ovvie nella Sardegna, fanno supporre aver le fabbriche cartaginesi generalmente lavorato con direzioni somiglianti a quelle dei Fenicii orientali, vale a dire ad imitazione dello stile egiziano o assiro, o mischiando elementi di ambedue gli stili.

Stabilito così il fatto, che a Cartagine veniva eser-

[1] Iustin. VIII 7. Cf. Curtius Rufus IV 3, 15.
[2] Polyb. XXXI 20, 12. Diodor. XX 14. Curtius Rufus IV 2, 8.
[3] Polyb. III 24.
[4] Diodor. XVII 40, 41, 46. Curtius IV 3, 15.
[5] Blümner *d. gewerbl. Thätigkeit d. Völker d. Alterthums* p. 2 ss. p. 20 ss.
[6] Gesenius *scripturae phoen. mon.* p. 110.
[7] Gesenius l. c. p. 302.
[8] Movers *die Phönizier* II p. 348, 352.
[9] Sil. Ital. III 20 ss.

citata un'arte analoga a quella rappresentata dalle tazze d'argento, dobbiamo tornare di bel nuovo sulla quistione, dove quelle tazze siano state fabbricate. È stato provato generalmente, che esse sono prodotti d'industria fenicia, senza distinguere tra Fenicii orientali ed occidentali ossia Cartaginesi. Ora che gli esemplari trovati a Cipro, se non sono lavorati da Fenicii residenti sull'isola medesima, provengono da fabbriche della vera Fenicia, sembra probabile già secondo la posizione geografica del paese dove furono scoperti. Oltre ciò sopra una di quelle tazze è raffigurato un camelo, il quale animale domestico nemmeno all'epoca romana esisteva nell'Africa occidentale e dunque restava estraneo all'orizzonte di un fabbricante cartaginese [1]. Ciò poi che riguarda le tazze trovate nell'Italia, abbiamo riconosciuto ed eziandio provato la possibilità, che anche esse siano state lavorate ed importate da Fenicii orientali [2]. Nondimeno ora, dopo aver stabilito che l'industria dei Cartaginesi generalmente non differiva da quella che si esercitava nelle città della propria Fenicia, dobbiamo proporre la domanda, se quelle tazze non provengano piuttosto da Cartagine. Imperocchè i Cartaginesi si trovavano molto più vicini all'Italia dei loro connazionali orientali e, con quanta gelosia essi vegliassero sui vantaggi del loro commercio cogli Italioti, chiaramente risulta dai trattati conchiusi coi Romani. Ma disgraziatamente ci mancano i mezzi per dare a quella domanda una soddisfacente risposta. L'iscrizione graffita sopra una delle tazze di Palestrina (*Mon. dell' Inst.* tav. XXXII n. 1) non giova; perchè la paleografia propria ai Fenicii occidentali nell'epoca

[1] Cf. Barth *Wanderungen* p. 3 ss. Hehn *Kulturpflanzen und Hausthiere* 2. ed. p. 230, 517.
[2] Cf. sopra pag. 205 ss.

relativamente antica alla quale deve attribuirsi la tazza, è del tutto sconosciuta, appartenendo tutte le iscrizioni che di loro avanzano ad un periodo più recente. Ma può essere, che l'altra tazza di Palestrina (*Mon. dell'Inst.* tav. XXXI n. 1) mediante le scimie che in essa sono rappresentate, ci dia un cenno degno di nota. Il ch. Boll, consultato da me sopra la precisa specie che debba riconoscersi in quegli animali, rispose, che il tipo raffigurato dall'artista in tutte le particolarità non si potesse identificare con alcuna specie, ma che il più rassomigliasse al *Cynocephalus sphinx* ed alle diverse specie della famiglia *Papio* (Mandrillo) [1]. Se l'artista infatti voleva raffigurare una di queste specie, allora la quistione sembra dover decidersi in favore di Cartagine; perchè la zòna nella quale esse specie vivono, oggi almeno è limitata all'Africa occidentale.

Ora passiamo ad altra quistione, vale a dire, se riesce di stabilire la cronologia dei vasi in discorso.

[1] Il parere del ch. Boll verbalmente tradotto dice così: « L'essere le scimie raffigurate sulla tazza di Palestrina senza coda a primo aspetto potrebbe far supporre, che l'artista abbia voluto rappresentare una specie degli antropoidi (Orang, Gorilla, Chimpanse). Ma vi si oppongono le forme delle guancie, la statura atticciata, la soverchia cortezza delle estremità superiori e la rassomiglianza della testa con quella del cane. Cotali particolarità non sono proprie agli antropoidi, ma si trovano tutte e quattro nella famiglia dei Paviani *(Cynocephali)*. Nè dubito, che le scimmie rappresentate sulla tazza non debbano attribuirsi a questa famiglia. Imperocchè accanto alle anzidette particolarità caratteristiche la mancanza della coda è di poco rilievo, avendo alcune specie di Paviani questo membro molto piccolo ed in guisa di mozzo. Ma non mi arrischio di determinare dentro la famiglia dei Paviani la precisa specie. In ogni caso è sicuro il fatto, che i Paviani rappresentati sulla tazza essenzialmente diversificano dal *Cynocephalus hamadryas* proprio all'Abessinia e spesso raffigurato sui monumenti egiziani. Essi rassomigliano molto più al *Cynocephalus sphinx* ed alle diverse specie del *Papio* (Mandrillo), a scimie dunque che vivono sulle coste occidentali dell'Africa ».

Quattro esemplari (V–VIII) ne furono trovati nella tomba ceretana detta di Regulini e Galassi. Ora per determinare l'epoca alla quale appartiene questo sepolcro, serve il fatto, che esso conteneva tre coppe con iscrizioni etrusche incisevi sopra [1], ciò che prova essere gli oggetti deposti là dentro posteriori all'introduzione dell'alfabeto nell'Etruria. Per fortuna il tempo nel quale gli Etruschi ammaestrati dagli Jonii calcidici cominciarono a scrivere, può approssimativamente stabilirsi da un passo di Censorino, *de die natali* XVII 5 ss., la cui importanza fu giustamente riconosciuta dal Riese [2], benchè la conclusione finale ch'egli ne tirò mi sembri erronea. Vi si tratta del *saeculum* degli Etruschi. Censorino riferisce, che così si chiamava un periodo che corrispondeva colla vita dell'uomo, il quale nato nel primo anno del periodo arrivò alla più grande longevità. E poi aggiunge sull'autorità di Varrone: in Tuscis historiis, quae octavo eorum saeculo scriptae sunt . . . . scriptum est quattuor prima saecula annorum fuisse centenum, quintum centum viginti trium, sextum undeviginti et centum, septimum totidem, octavum tum demum agi, nonum et decimum superesse, quibus transactis finem fore nominis Etrusci. Risulta da un frammento delle memorie di Augusto [3], che nell'anno 44 a. Cr. finì il nono e cominciò il decimo secolo. Dall'altro canto sappiamo, che il quinto secolo durò 123, il sesto ed il settimo ognuno 119 anni. È vero, che ci mancano notizie sopra la durata dell'ottavo e nono secolo. Ma secondo la legge fisica sulla quale si fondava il calcolo, possiamo supporre che la

[1] AIΘЯA⅃ IM. AIΘЯA⅃ *Mus. Greg.* I 62, 7, 8, 10.
[2] *Rhein Mus.* XX (1865) p. 295 ss.
[3] Presso Servio ad Virgil. *ecl.* IX 47.

loro durata non diversificasse essenzialmente da quella dei secoli determinati. Se dunque calcoliamo ogni secolo dal quinto fino al nono in numero tondo di anni 120, allora il principio del quinto caderebbe nell'anno 644 a. Cr. Chiunque ha letto con attenzione il sopra citato passo delle storie tusche, facilmente capirà la ragione, per la quale ci siamo studiati a stabilire appunto questa data. Imperocchè tra la determinazione dei primi quattro e quella dei susseguenti secoli spicca una notevole differenza. Dal quinto secolo in poi la diversità della durata dei periodi prova, che abbiamo da fare con una tradizione esatta. I cento anni all'incontro dei primi quattro secoli non possono essere altro che numeri tondi ed arbitrariamente fissati; perchè è impossibile, che gli uomini le cui vite determinavano la durata di quelli periodi, tutti e quattro abbiano raggiunto precisamente 100 anni. Condizione necessaria per la tradizione esatta dei secoli era la conoscenza della scrittura. E possiamo supporre con sicurezza, che gli Etruschi dopo aver ricevuto quella conoscenza se ne siano serviti in primo luogo per fissare date di carattere religioso, come erano i secoli. Ora l'esatta tradizione della durata del quinto secolo. prova, che nell'anno 644 a. Cr. incirca, quando cominciò questo periodo, l'arte dello scrivere era già conosciuta. Dall'altro canto verso l'anno 750, quando ebbe principio il precedente quarto secolo, gli Etruschi erano ancora incapaci a fissare cotale data colla scrittura; perchè altrimenti i compilatori della storia tusca avrebbero avuto notizie precise anche per la durata di questo periodo. L'alfabeto dunque venne introdotto nell'Etruria incirca tra gli anni 750 e 644 a. Cr. Il modo, con cui la tradizione scritta rimpiazzò quella verbale, non può immaginarsi altrimenti che nella maniera seguente:

Già da epoca antica gli Etruschi avevano la nozione dei *saecula*. Ma la tradizione n'era verbale e per questo non poteva passare esatta da generazione in generazione. Negli ultimi decennii dell'ottavo o nella prima metà del settimo secolo a. Cr. gli Etruschi ricevettero l'alfabeto. Dopo che si era fatto questo progresso, incirca verso l'anno 644 a. Cr, morì l'uomo, il quale tra tutti quelli nati nel primo anno del quarto secolo etrusco era arrivato alla vita più lunga. Allora un sacerdote o magistrato notò in un calendario, o come voglia chiamarsi: *incipit saeculum quintum*. Il registro venne regolarmente continuato e si notava anno per anno del rispettivo secolo e dentro ogni anno ciò che sembrava degno di memoria, finchè si arrivò al principio di un nuovo secolo. Cotale lista conservò ai posteri l'esatta conoscenza dei secoli dal quinto ingiù; perchè con essa potevano contarsi esattamente gli anni di ciascuno di quei periodi. Innanzi al quarto secolo esistevano soltanto vaghe reminiscenze e perciò chi per la prima volta compilò una cronaca completa del popolo etrusco, fu costretto a determinare i secoli anteriori in maniera arbitraria con numeri tondi. È vero che il ch. Riese suppone un diverso andamento di cose. Egli giudica che il principio del quinto secolo non sia stato notato epigraficamente nell'anno 644, ma alquanto più tardi, « dopo che la generazione che apparteneva al quarto secolo generalmente era morta ed aveva portato nella tomba la conoscenza di quel periodo ». Siccome il Riese non entra in un'esposizione più particolareggiata, così bisogna indovinare in primo luogo il perchè egli sostiene che al tempo, in cui ebbe luogo quella fissazione, gli uomini del quarto secolo generalmente già fossero morti. Se ben capisco il connesso dei suoi pensieri, cotale opinione deriva dall'idea che egli si è formata sopra

il carattere di quelle note. Il Riese crede, che la persona che notò per iscritto il principio del quinto secolo abbia dovuto aggiungere anche la durata del secolo antecedente, se c'era la possibilità di costatarla. Ma cotale supposizione non è necessaria e nemmeno probabile. Imperocchè tutte le analogie fanno credere, che come presso altri popoli, così anche presso gli Etruschi al principio della conoscenza della scrittura quelle note erano molto succinte, mentre il mètodo immaginato dal Riese suppone uno stile epigrafico abbastanza prolisso e nello stesso tempo l'esistenza di un certo grado di senso storico. Oltre ciò non vedo, come abbia potuto fissarsi esattamente la fine del quarto ed il principio del quinto secolo dopo l'estinzione della generazione che apparteneva al primo dei due periodi. Anzi per questo scopo era assolutamente necessaria la partecipazione di membri di essa generazione, i quali cioè nella morte di un individuo longevo riconobbero la fine del quarto secolo. Riassumendo tutti questi fatti debbo insistere sui termini più larghi da me sopra stabiliti, che cioè l'introduzione dell'alfabeto nell'Etruria abbia avuto luogo negli ultimi decennii dell'ottavo o nella prima metà del settimo secolo a. Cr.

I tentativi di fare rimontare quest'avvenimento in epoca più antica vengono esclusi anche dalla riflessione, che esso in ogni caso deve essere posteriore alla fondazione delle prime colonie greche in Italia ed in Sicilia. E tutti i criterii fanno supporre, che cotale colonizzazione cominciò non prima degli anni trenta dell'ottavo secolo. È vero, che ci sono notizie diverse sopra Kyme, la cui fondazione presso Eusebio è stabilita nell'anno 1049, mentre Velleio Paterculo [1]

[1] I 4.

crede la città eziandio anteriore all'immigrazione eolica nell'Asia minore, e Strabone [1] la dichiara per la più antica tra tutte le colonie greche fondate nell'Italia e sulla Sicilia. Ma già il Niebuhr [2] ha dubitato dell'esattezza di quelle tradizioni, ed è tempo che finalmente la critica si sbarazzi di una supposizione che offre tanti contrassegni d'improbabilità e tanto imbroglia le ricerche sopra la primitiva storia dell'Italia. In primo luogo, se si pensa alle condizioni nautiche di allora, sembra improbabile, che per la prima colonia fondata da marinai ionii nell'occidente si sia scelto un punto tanto discosto dalla terra madre. Di più, se è esatta la notizia, che Kyme sia stata fondata da Calcidii sotto Megastene e da Kymei dell'Asia minore capitanati da Ippocle [3], cotale fondazione eseguita di comune accordo da gente di diverse città molto meglio si adatta ad uno stadio avanzato della colonizzazione greca verso occidente. Alla fine l'opinione volgare non ha trovato alcun appoggio negli scavi su vasta scala eseguiti nel territorio cumano, mostrando i più arcaici oggetti che vi si sono trovati lo stesso tipo di quelli che provengono dalle più antiche necropoli greche scoperte in Sicilia. In ogni caso la fluttuazione che si scorge nelle notizie sopra il tempo della fondazione di Kyme, prova ad evidenza, che all'epoca, nella quale circolavano quelle versioni diverse, non esisteva più tradizione esatta. Il quale fatto non ci obbliga per nulla a supporre, che l'origine della città si sia perduta nel buio di antichissimi tempi, ma con più probabilità può spiegarsi in maniera diversa. Kyme cioè era la prima

[1] V c. 243.
[2] *Röm. Gesch.* I² p. 161. III p. 204 ss.
[3] Strabo V C. 243.

città greca dell'Italia che soccombette agli attacchi degli indigeni; perchè già negli anni venti del quinto secolo a. Cr. fu presa dagli Oschi. Se in quest'occasione, come facilmente potè accadere, la lista degli eponimi fu disordinata, allora a quei che dopo quel tempo si occupavano della storia di Kyme, e così anche ai cronografi alessandrini, mancavano i mezzi per stabilire la precisa epoca della fondazione. E possiamo eziandio congetturare, da quale autore e per quale ragione sotto le anzidette circostanze fu inventata la favolosa antichità di Kyme. L'autore probabilmente era Eforo. Il quale nato a Kyme nell'Asia minore aveva un illimitato entusiasmo per la città nativa e nelle storie che scrisse faceva tutto il possibile per glorificarla – ciò che gli fruttò molte beffe da parte di altri letterati [1]. Ora siccome si suppose, che alla fondazione di Kyme in Campania avessero partecipato anche Kymei dell'Asia minore, e che alla colonia si fosse dato il nome della metropoli eolica, così Eforo certamente doveva essere tentato ad attribuire alla città italica la più antica origine possibile; perchè nobilitando questa nobilitò la città nativa, e provando, che Kyme nella Campania era la prima colonia greca fondata nell'occidente, procurò ai suoi compatrioti, che vi avevano preso parte, un nuovo titolo di gloria. Ed infatti sembra che Strabone, nel capitolo in cui tratta di Kyme, abbia fatto spesso uso di Eforo. Egli non soltanto lo cita espressamente [2], ma riferisce eziandio, ed in ispecie dove parla della fondazione di quella città, alcuni fatti che a nessun altro autore possono meglio riferirsi che ad Eforo, celebre per la maniera cir-

[1] Cf. Strabo XIII C. 924 e Volquardsen *Untersuchungen über die Quellen bei Diodor* p. 59 ss.
[2] V c. 244.

costanziata, colla quale espose *ἀποικίας* e *κτίσεις* [1]. Mi pare dunque molto probabile che anche il passo, nel quale Kyme vien dichiarata per la più antica tra tutte le colonie greche fondate nell'Italia e nella Sicilia, sia attinto dallo stesso autore. Le espresse parole « *οἱ δὲ τὸν στόλον ἄγοντες, Ἱπποκλῆς ὁ Κυμαῖος καὶ Μεγασθένης ὁ Χαλκιδεύς, διωμολογήσαντο πρὸς σφᾶς αὐτούς, τῶν μὲν τὴν ἀποικίαν εἶναι, τῶν δὲ τὴν ἐπωνυμίαν* » colla loro antitesi rettorica corrispondono collo stile dello scolare d'Isocrate, mentre la soddisfazione che vi spicca sarebbe perfettamente nel senso dell'autore kymeo. Nemmeno sembrerà strano, che l'opinione sostenuta da Eforo più tardi e specialmente nell'epoca romana abbia trovato molti aderenti. Siccome si era conservata la memoria della grande influenza che Kyme aveva esercitata sopra il primitivo sviluppo del Lazio, così il nome della città fu mischiato nella tradizione mitica sopra l'origine di Roma e prese radice eziandio la credenza, che essa avesse già esistito all'epoca dello sbarco dei Troiani [2]. Dopo dunque che la fondazione di Roma era stata stabilita presso la metà dell'ottavo secolo a. Cr., aggiungendosi a cosifatto termine la durata del dominio di Enea a Lavinio e del regno degli Eneadi ad Alba longa, chi prendeva quelle tradizioni per storiche, necessariamente dovette arrivare alla conclusione, che Kyme in Campania fosse anteriore eziandio all'omonima città dell'Asia minore. Spiegandosi così in maniera molto probabile il modo con cui fu inventata e propagata la favolosa antichità di Kyme, abbiamo il diritto, anzi il dovere, di non crederci. Sotto le quali

[1] Polyb. IX 1, 4: *τὸν δὲ πολυπράγμονα καὶ περιττὸν (ἐπισπᾶται) ὁ περὶ τὰς ἀποικίας καὶ κτίσεις καὶ συγγενείας (τρόπος), καθά που καὶ παρ' Ἐφόρῳ λέγεται.*

[2] Vergil. *Aen.* VI 1 ss. Ovid. *metam.* XIV 155 ss.

circostanze, per determinare l'epoca della fondazione di Kyme non ci restano altri criterii che quelli offerti da un esame spregiudicato delle condizioni generali che abbiano potuto influire sull'andamento della colonizzazione ellenica nella rispettiva zona. Ed allora la situazione geografica di Kyme rende probabile, che la sua fondazione non sia stata separata da lungo tratto di tempo da quella delle altre colonie, ma entrasse nello sviluppo progressivo che la colonizzazione greca ebbe nella Sicilia e nell'Italia. Se dunque le prime colonie sulla costa orientale della Sicilia rimontano fino agli anni trenta dell'ottavo secolo, allora la fondazione di Kyme sarà piuttosto posteriore che anteriore a quest'epoca. Così ciò che si può stabilire sopra l'età delle colonie greche fondate nella Sicilia e nell'Italia, combina perfettamente col termine che nella precedente ricerca fu guadagnato riguardo l'epoca dell'introduzione dell'alfabeto nell'Etruria.

Ora si tratta di adoprare tal risultato per determinare la cronologia della tomba Regulini-Galassi. Se anche supponiamo, che l'alfabeto sia pervenuto nell'Etruria già negli ultimi decennii dell'ottavo secolo, è sicuro, che la sua conoscenza in principio restò limitata a persone privilegiate, sacerdoti e magistrati, i quali l'impiegarono per scopi pubblici e religiosi, e che soltanto dopo un considerevole tratto di tempo passò nell'uso privato. Dalla quale riflessione può conchiudersi, che la tomba Regulini-Galassi colle tre coppe scritte, per adottare il più antico termine possibile, non rimonta oltre la metà del settimo secolo. E lo stesso termine vale anche per le tazze di fabbrica fenicia trovate in quel sepolcro. Oltre ciò egli con perfetta sicurezza può stabilirsi eziandio per le tazze scoperte nei sepolcri di Palestrina; perchè la grande

corrispondenza e quasi si può dire l'identità che si osserva, se il contenuto di essi sepolcri vien confrontato con quello della tomba Regulini-Galassi, ci forza ad attribuire tutte queste tombe alla medesima epoca. Un altro termine ci vien offerto dalle antichità cartaginesi trovate in Sardegna, di cui si è già fatta parola. Lo sviluppo rappresentato dalle necropoli di Sulcis, Tharros e Cagliari sicuramente ha durato più secoli; perchè accanto agli oggetti di fabbrica cartaginese vi si trovano anche, benchè in numero piuttosto scarso, vasi dipinti greci a figure nere e rosse ed eziandio esemplari che mostrano il disegno sciolto proprio agli ultimi stadî della fabbrica vascolare. I quali esemplari provano, che lo sviluppo ovvio in quelle necropoli durò almeno fino a metà del terzo secolo a. Cr. Ma più importante per la nostra ricerca si è il sapere, quando abbia cominciato tale sviluppo. Non possiamo dunque dispensarci dallo stabilire, per quanto è possibile, l'epoca, in cui ebbe luogo l'occupazione dell'isola da parte dei Cartaginesi.

Il quale fatto sta in istretta relazione con una nuova direzione che prese la politica punica sul principio del sesto secolo. I Cartaginesi, impauriti dal rapido progresso che la colonizzazione greca faceva in Sicilia ed in Italia, abbandonarono la politica difensiva, alla quale si erano sinallora limitati. Concentrando sotto la propria egemonia le colonie fenicie che ancora esistevano nella sfera del loro dominio, essi si oppongono con mano armata ai tentativi dei Greci di fondare nuove colonie e prevengono i rivali coll'occupare i punti più importanti nel bacino occidentale del mediterraneo. Nello sviluppo di tale politica entra anche l'occupazione delle coste della Sardegna, occupazione che nell'anno 509 era già un fatto compiuto.

Il trattato cioè in quell'anno conchiuso tra Cartaginesi e Romani, che stipulava le condizioni del commercio non soltanto per l'Africa e la Sicilia, ma anche per la Sardegna [1], prova evidentemente che i Cartaginesi allora erano già padroni dei porti sardi. Quando abbiano cominciato la conquista, può determinarsi soltanto in maniera approssimativa. Riferisce Giustino [2], che il generale cartaginese Malchus dopo una felice campagna in Sicilia trasferì la guerra sulla Sardegna e vi subì una terribile disfatta dagli indigeni. I quali avvenimenti non possono essere anteriori all'anno 579; perchè allora per la prima volta sentiamo di una seria collisione accaduta in Sicilia tra Greci e Fenicii, della vittoria cioè che quest'ultimi insieme cogli Elimei presso Lilybaion riportarono sopra Cnidii e Rodii [3]. Aggiunge Orosio [4] all'estratto che dà del racconto di Giustino, che le campagne di Malchus abbiano avuto luogo all'epoca del re Ciro (559–529). La quale notizia avrebbe poco peso, se essa non fosse confermata da altre coincidenze. Sappiamo da Erodoto [5], che Bias dopo la presa di Phokaia e di Teos, dunque incirca nell'anno 540, propose alla dieta ionica un progetto, secondo il quale tutti gli Jonii innanzi alla minacciante soppressione da parte dei Persiani dovessero abbandonare l'Asia minore e stabilirsi in Sardegna. La quale proposta ebbe soltanto un senso nel caso che l'isola non era ancora occupata da una potenza formidabile come la cartaginese, che già ai Greci aveva inflitto serî scacchi.

[1] Polyb. III 22.
[2] *Hist.* XVIII 7, 1. Cf. Movers *die Phönizier* II 2 p. 315 ss. Müllenhoff *deutsche Alterthumskunde* p. 110.
[3] Pausan. X 11, 3. Diodor. V 9.
[4] IV 6.
[5] I 170.

Dall'altro canto sembra probabile, che già nell'anno 537 i Cartaginesi vi abbiano avuto una forte posizione. In quell'anno cioè la loro forza navale riunita con quella degli Etruschi diede battaglia alla flotta dei Focei stabiliti ad Alalia e costrinse i nemici ad abbandonare l'isola di Corsica [1]. La presenza di una flotta punica nelle acque della Corsica ci forza a supporre che nelle vicinanze c'erano dei porti nei quali i bastimenti cartaginesi sicuramente potevano approdare. La quale condizione era realizzata, se i Cartaginesi già allora avevano occupato alcuni porti della Sardegna adattati a servire da base d'operazione per quella spedizione. Chi crede tale combinazione concludente, deve supporre, che la conquista dell'isola abbia cominciato sul principio degli anni trenta del sesto secolo. Chi la giudica arrischiata, dovrebbe contentarsi dei termini più larghi da me sopra stabiliti, che cioè i Cartaginesi abbiano occupato le coste sarde tra l'anno 540 incirca e quello 509, nel quale dettarono ai Romani le condizioni del commercio coll'isola. Comunque si giudichi di quest'alternativa, in ogni caso l'occupazione non rimonta oltre la metà del sesto secolo, e così risulta che tutte le necropoli cartaginesi scoperte in Sardegna sono posteriori a cotale termine. Il quale risultato riesce proficuo anche per la ricerca sopra le tazze fenicie d'argento. Abbiamo veduto, che l'arte di esse tazze e quella propria agli oggetti delle necropoli sarde stanno in istretta relazione, che a Cartagine e nelle colonie cartaginesi dominavano analoghe direzioni artistiche come nelle città della Fenicia. Dall'altro canto ora è provato, che i più antichi prodotti d'industria cartaginese trovati in Sardegna non sono anteriori alla

[1] Herodot. I 166.

metà del sesto secolo. Tocca dunque adesso all'analisi stilistica il decidere quale relazione cronologica abbia da supporsi tra lo sviluppo rappresentato dai vasi d'argento e quello ovvio nelle necropoli di Sulcis, Tharros e Cagliari. L'impresa sarebbe molto semplificata, se sopra tutti gli scavi eseguiti in quelle necropoli esistessero esatti processi verbali, mediante i quali potessero costatarsi gli stadî successivi di sviluppo ed i tipi proprî alle tombe più antiche. Stabiliti cotali tipi basterebbe, che il confronto si limitasse ad essi, e non dovrebbe estendersi sopra tutta la massa caotica di anticaglie uscite da quelle necropoli. Però malgrado tali circostanze sfavorevoli l'analisi comparativa dei vasi d'argento e degli oggetti di stile analogo trovati in Sardegna conduce ad un risultato soddisfacente. In quanto ai vasi d'argento si debbono escludere dal confronto gli esemplari provenienti da Kition e Kurion (I, II, IV), i quali, come già fu accennato p. 204 ss., si discostano dagli altri mediante alcune particolarità proprie ad un'arte più avanzata. In quanto poi alle antichità sarde bisogna far astrazione dalle summentovate anticaglie che generalmente si riconoscono per prodotti di vera fabbrica egiziana e le quali offrono punti di vista del tutto speciali, ed oltre ciò da lavori decisamente rozzi, che essendo privi di stile non ammettono una comparazione stilistica. Se si escludono tali monumenti, allora risulta, che tutti gli oggetti usciti dalle necropoli cartaginesi della Sardegna, che oggi sono accessibili agli studî archeologici, in comparazione colla tazza di Amathus (III) e cogli esemplari trovati in tombe italiche (V-XIII) mostrano contrassegni di uno sviluppo più recente. L'arte vi ha fatto un passo di più nella tendenza di rammollire la severità tipica dei concetti tanto egiziani, quanto assiri. Ella riconoscerà a

prima vista, che sui vasi d'argento le forme sono più semplici e magre ed i contorni meno ondulati che sui monumenti della Sardegna offerti al confronto. L'arte di quelli, dove imita l'uno e l'altro degli anzidetti stili, nel raffigurare il corpo umano ha una decisa predilezione per le linee rette. La rotondità delle spalle è appena accennata. Se si rappresentano donne (V), allora è vero si esprime la leggiera prominenza ed il rientrare del ventre, come usava già l'antica arte egiziana. Ma nella rappresentanza di uomini tale indicazione o manca affatto o resta appena percettibile. Un fare diverso è proprio ai monumenti sardi che si prestano al confronto. Eziandio nei scarabei, il cui lavoro per niente appartiene al più squisito, si riconosce lo studio di modellare in maniera corrispondente alla natura i contorni dei corpi. Mentre sui vasi d'argento regna molta parsimonia dove si tratta di esprimere l'anatomia del corpo mediante contorni posti nell'interno delle figure, gli scarabei sardi lavorati con qualche diligenza mostrano uno stadio più avanzato anche in questa direzione. Innanzi a cotali divergenze stilistiche non può restare dubbioso, che gli anzidetti vasi d'argento appartengono ad uno sviluppo anteriore a quello rappresentato dai prodotti proprî alle necropoli cartaginesi della Sardegna. Nella precedente ricerca fu provato, che i più antichi tra quei prodotti non rimontano oltre la metà del sesto secolo. Non volendosi dunque supporre che il suolo della Sardegna nasconda ancora monumenti cartaginesi più arcaici di quelli fin qui conosciuti, dobbiamo attribuire i vasi ad epoca anteriore. Dall'altro canto abbiamo veduto, che essi sono posteriori alla metà del settimo secolo. Dai quali due termini risulta che lo sviluppo rappresentato dai vasi appartiene alla seconda metà del settimo o alla prima del sesto secolo.

Ma ripeto, che così fatta determinazione non vale per gli esemplari trovati a Kition e Kurion, i quali in confronto cogli altri mostrano contrassegni di uno sviluppo più recente, mentre nell'uno (II) spicca eziandio un'arte che non diversifica essenzialmente da quella propria ai monumenti cartaginesi della Sardegna.

Il risultato cronologico, al quale siamo arrivati, trova conferma nel confronto di un'altra serie di tombe italiche. Le quali sono la tomba vulcente chiamata volgarmente grotta d'Iside, un sepolcro scoperto presso Sovana ed alla fine due tombe trovate a Cervetri negli scavi dei signori Calabresi. La tomba più ricca e nello stesso tempo meglio conosciuta si è quella vulcente, il cui contenuto fu pubblicato dal Micali *Monumenti inediti* tavv. IV; V 1, 2; VI-VIII [1]. Vi vediamo in primo luogo tre unguentarii che finiscono in busti di donne, i quali più o meno si accostano allo stile egiziano (tav. IV 2-4). Il ch. Brunn [2] suppone, che essi siano lavorati da Etruschi ad imitazione dei vasi che contenevano i balsami ed aromi dell'Egitto. Egli insiste specialmente sulle collane, che chiama di *bullae*, proprie a quei busti, le quali secondo la sua opinione sarebbero una particolarità esclusivamente italica. Ma in primo luogo sembra impossibile che un artigiano etrusco nell'epoca alla quale appartiene la tomba vulcente, di propria invenzione abbia aggiunto quelle collane; perchè cotale ornato apparisce soltanto su monumenti etruschi di epoca relativamente tarda e manca ancora sui più antichi affreschi e sulle opere plastiche che appartengono al periodo che segue dopo quello, di cui fa parte la cosidetta grotta d'Iside. Dal-

[1] Cf. anche *Bull. dell'Inst.* 1844 p. 106; *Ann.* 1843 p. 350, 1866 p. 409 ss.

[2] *Ann. dell'Inst.* 1866 p. 412.

l'altro canto collane foggiate in quella guisa non erano proprie esclusivamente agli Italici, ma anche ai Fenicii orientali, come risulta dal torso di Sarepta [1], ed a quelli occidentali, trovandosi collane somiglianti nella necropoli di Tharros [2]. Nemmeno importa il verdetto del Micali [3], che cioè il materiale di quegli unguentarii sia « alabastro nostrale a grano saccaroide »; perchè due illustri mineraloghi, i signori Quintino Sella e Giovanni Strüver, mi assicurano, che certe qualità grossolane di alabastro sirio non possono distinguersi da quelle che si scavano nell' Etruria. Giova notare anche, che l'uno degli unguentarii trovati nella tomba vulcente (tav. IV 2) mostra il disco solare alato ch' abbiamo riconosciuto come uno dei simboli più usitati presso i Fenicii tanto orientali, quanto occidentali, mentre un altro esemplare analogo proveniente da un sepolcro di S. Marinella [4] offre la particolarità, anche essa propria ad articoli fenicii, di un iscrizione geroglifica. Sotto le quali circostanze niente impedisce di riconoscere tutti quegli unguentarii per prodotti di fabbriche fenicie o cartaginesi. La quale supposizione sembrerà tanto più probabile, quanto sappiamo, che la Fenicia durante tutta l'antichità ed ancora all'epoca dei diadochi e dell'impero romano restò sempre uno dei principali centri per la fabbricazione ed il commercio di fini unguenti [5]. Oltre cosiffatti unguentari d'imitato stile egiziano nella stessa tomba vulcente furono trovati cinque fiaschetti di smalto

[1] De Longpérier *Musée Napoléon III* pl. XVIII 1.
[2] Crespi *Catalogo Chessa* tav. A 18.
[3] *Mon. ined.* p. 40. Giova anche osservare, che l'Abeken *Mittelitalien* p. 269 sopra il materiale di cosifatti unguentarii giudica in maniera opposta, riconoscendo l'alabastro, in cui sono lavorati, per asiatico.
[4] Abeken l. c. p. 269. *Bull. dell'Inst.* 1841 p. 111, 112.
[5] Cf. Büchsenschütz *die Hauptstätten des Gewerbfleisses* p. 95.

celeste, anche essi destinati a contenere unguenti (Micali *mon. ined.* p. 57, tav. VII 4, 5). Mostrano sull'orlo iscrizioni geroglifiche incise e da tutti gli egittologhi sono stati riconosciuti per prodotti di vera fabbrica egiziana. Il ch. Lepsius li attribuisce alla 26. dinastia (673-527), la quale determinazione sembra probabile anche al ch. Ebers. Passo sotto silenzio alcuni altri monumenti, i quali, se si volesse stabilire il posto della loro fabbrica, esigerebbero una ricerca troppo circonstanziata, e mi limito ad accennare soltanto le sei uova di struzzo trovate nella stessa tomba (Micali l. s. tav. VII 1-3 p. 55). Mentre s'intende, che cotali uova provengono dall'Africa, le reminiscenze di arte assira che si scorgono nella loro decorazione per niente disdicono alla congettura, che anche questi oggetti da fabbriche fenicie o cartaginesi siano passate nell'Etruria. Il disegno proprio all'uno di quelle uova (tav. VII 1) nelle scene rappresentate e nello stile, con cui sono trattate, offre eziandio qualche parentela colle pompe raffigurate sulle tazze fenicie d'argento. Riguardo agli oggetti scoperti nella tomba di Sovana potei vederli solo di volo, quando il proprietario li portò per la vendita a Roma. Tra i quali notai una collana di oro pallido *(elektron)* generalmente somigliante a quella pubblicata nei nostri Monumenti Vol. VIIII tav. XLIIII, un unguentario in forma di busto di donna, lavorato in alabastro con uno stile ad imitazione dell'egiziano, il quale oggetto si raffronta ai tre unguentarii della grotta d'Iside, ed alcune lekythoi del cosidetto stile corinzio, dipinte con figure di animali. Oltre ciò v'era una figurina di smalto celeste con iscrizioni geroglifiche, che fu acquistata da me e spedita al ch. Lepsius. L'illustre egittologo riconobbe in essa un prodotto di vera fabbrica egiziana lavorato all'epoca della 26. dinastia

ed aggiunse nella lettera che mi scrisse a tale proposito, che gli Egiziani chiamavano cosiffatte figurine *ubschti* i. e. *respondentes*, e le deponevano nelle tombe, credendo di poter assicurare così alle anime dei morti certi vantaggi nell'altro mondo. Cotale figurina tra gli oggetti scoperti nella grotta d'Iside trova esatto riscontro nei sopra mentovati fiaschetti egiziani, i quali dagli egittologhi vengono eziandio attribuiti ai tempi della stessa dinastia. Le notizie relative ai due sepolcri ceretani, che appartengono allo stesso gruppo come i finora menzionati, mi furono comunicate dal sig. Gasperini, già sovrastante agli scavi eseguiti per ordine dei signori Calabresi. Le due tombe contenevano in primo luogo tre fiaschetti egiziani [1] perfettamente analoghi a quei della grotta d'Iside e, come questi, dal ch. Lepsius, al quale spedii i disegni, attribuiti alla 26. dinastia. Ciò che riguarda gli altri oggetti trovati nelle due tombe, il signor Gasperini dichiarò di non ricordarsi di tutti. Ma, quando nella biblioteca dell'Istituto gli mostrai i *Monumenti inediti* del Micali, pregandolo di accennarmi degli oggetti che rassomigliassero a quelli scoperti insieme coi fiaschetti egiziani, egli si fermò sopra due oggetti provenienti dalla grotta d'Iside, vale a dire sopra l'unguentario d'imitato stile egiziano tav. IV 2 e sopra una lekythos in forma di donna seduta tav. IV 5, la quale anche essa rivela qualche reminiscenza di arte egiziana. L'unguentario accennato dal signor Gasperini l'ho potuto identificare nel magazzeno del sig. Augusto Castellani, dove ora si trovano in gran parte gli oggetti provenienti dagli anzidetti scavi. Ed è un unguentario di alabastro, alto m. 0,21, che finisce in un busto di

[1] *Bull. dell'Inst.* 1866 p. 179. Ora si trovano nel Museo italico capitolino.

donna, la cui mano destra, appoggiata sul petto, tiene un fiore, mentre il braccio sinistro è steso lungo il fianco; il collo è attorniato da una collana a perle; il tipo del volto mostra chiare reminiscenze dello stile egiziano. Oltre ciò il Gasperini aggiunse, che nelle due tombe ceretane si siano trovati vasetti con figure di animali, cioè del cosìdetto stile corinzio. Se dunque secondo il risultato della precedente ricerca gli oggetti d'imitato stile egiziano trovati in queste quattro tombe sono fenicii, allora accanto alla tomba Regulini-Galassi ed i sepolcri prenestini scoperti nelle vicinanze della chiesa di S. Rocco si è costatato un altro gruppo di tombe con dentro articoli d' industria fenicia o cartaginese. La cronologia di esso gruppo è approssimativamente determinata per mezzo degli oggetti egiziani che gli sono proprii. I quali appartenendo tutti quanti alla 26. dinastia stabiliscono l'epoca, a cui i quattro sepolcri debbano attribuirsi, tra gli anni 673 e 527, termini dunque molto somiglianti a quelli ch'abbiamo fissati per la tomba Regulini-Galassi ed i sepolcri prenestini di contenuto analogo. Dall'altro canto i punti di contatto che esistono tra gli oggetti della grotta d'Iside e quelli della tomba Regulini-Galassi non fuggirono all'avvedutezza del Brunn. Ambedue le tombe, come egli dimostra con giuste osservazioni [1], appartengono al medesimo stadio. Ed è quello stadio che precede lo sviluppo d'un'arte etrusca che potrebbe dirsi monumentale, come si presenta per la prima volta nelle più antiche tombe con affreschi e figure o gruppi di terracotta policroma. Conosciamo dunque due gruppi di tombe italiche, l'uno rappresentato dalla tomba Regulini-Galassi e dai sepolcri prenestini scavati nelle

[1] *Ann. dell'Inst.* 1866 p. 416 ss.

vicinanze di S. Rocco, l'altro dalla cosidetta grotta d'Iside, da un sepolcro di Sovana e da due tombe ceretane, i quali gruppi ambedue appartengono al medesimo stadio dello sviluppo italico ed ambedue contenevano articoli di fabbrica fenicia o cartaginese. Se con argomentazioni diverse e tra loro indipendenti siamo arrivati ad inserire tanto l'uno quanto l'altro gruppo tra termini cronologici incirca corrispondenti, cosiffatta coincidenza offre la migliore garanzia per la giustezza sì dell'una come dell'altra argomentazione.

Alla fine il nostro risultato trova anche conferma nel confronto della storia politica. Imperocchè appunto nell'epoca, ch'abbiamo stabilita per le anzidette tombe, le relazioni tra Cartaginesi ed Italioti erano perfettamente adattate a favorire l'importazione fenicia o cartaginese nei porti dell'Italia con danno della greca. Sul principio del sesto secolo i Cartaginesi ed i popoli dell'Italia e della Sicilia si danno la mano, per impedire il progresso della colonizzazione greca che minacciava gli interessi di ambedue le parti. Nell'anno 579 a. Cr. il tentativo d'occupare Lilybaion intrapreso da Cnidii e Rodii fallisce innanzi alla resistenza dei Fenicii ed Elimei alleati. I Cartaginesi e gli Etruschi fuori di trattati commerciali concludono contro i communi rivali [1] formali symmachie e nell'anno 537 le loro flotte riunite cacciano i Focei dall'isola di Corsica. S'intende, che nell'epoca precedente e contemporanea a cotali avvenimenti anche le relazioni commerciali tra i due popoli dovevano vieppiù ristringersi. Sembrerà dunque molto naturale il fatto, che in quei tempi il mercato dell'Etruria meridionale e del Lazio fosse inon-

[1] Aristot. *pol.* III 9 (II p. 1280 Bekker): *εἰσὶ γοῦν αὐτοῖς συνθῆκαι περὶ τῶν εἰσαγωγίμων καὶ σύμβολα περὶ τοῦ μὴ ἀδικεῖν καὶ γραφαὶ περὶ συμμαχίας.*

dato da prodotti di fabbriche fenicie o cartaginesi. Nè potrà niegarsi, che il trattato commerciale nell'anno 509 concluso tra Cartaginesi e Romani sia una delle conseguenze di cosìfatto sviluppo. Esaminati sotto punti di vista, come sono quelli orora accennati, gli articoli fenicii o cartaginesi trovati in tombe italiche, oltre l'interesse archeologico ed artistico che offrono, ricostituiscono anche un capitolo importante della storia politico-commerciale dell'antica Italia. La più grande autorità sul campo della storia italica è inclinata a valutare ben poco l'influenza, che i Fenicii abbiano esercitata sopra lo sviluppo dei popoli italici, o anche a niegarla decisamente. Confesso di non poter acconsentire a tale giudizio. Anzi molti criterii mi sembrano provare, che fino agli ultimi decennii del quarto secolo a. Cr. prima Fenicii e poi Cartaginesi abbiano considerevolmente influito almeno sulla civiltà esterna degli Italioti. I fatti linguistici che dimostrano l'importazione di merci tirie furono già da me rilevati [1]. *Tunica* a quel che pare è formata coll'elisione della prima sillaba dalla parola semitica che nell' ebreo suona *kuttonet*, nel caldaico *kittun* [2]. *Ebur* non deriva da ἐλέφας greco; piuttosto ambedue i vocaboli sembrano formati indipendentemente da una parola che Greci e Latini sentirono dalla bocca dei Fenicii che loro apportavano l' avorio, la quale parola dai primi fu adottata insieme coll'articolo semitico *el*, mentre i Latini formarono il loro vocabolo dal solo sostantivo. D'origine semitica è il verbo *jubilare* (ebr. *jobel*), il quale era già noto all'antica commedia latina ed all'epoca di Varrone [3] venne riguardato

[1] Sopra pag. 210.

[2] Movers III 1 p. 97.

[3] *De lingua lat.* VI 68: at quiritare urbanorum, sic iubilare rusticorum; dopo viene citato un passo di qualche comico latino.

come un' espressione rustica. E nelle anzidette tombe italiche possiamo toccare propriamente con mani oggetti che attestano l'influenza semitica nella vita quotidiana degli Etruschi e dei Latini. La quale spiccherà vieppiù, se le ricerche sono continuate sulla base da me stabilita. Provata cioè una volta l'origine fenicia o cartaginese di una serie di oggetti trovati in tombe italiche, ora deve esaminarsi, se la stessa supposizione non debba estendersi ancora sopra altri oggetti analoghi, se non esistano punti di contatto tra gli articoli di comprovata o probabile origine fenicia ed i prodotti della principiante industria italica. Il quale esame condurrà a risultati molto inaspettati e proverà almeno, che i trattati commerciali conchiusi tra Cartaginesi ed Italioti non restassero lettera morta, ma fossero stipulazioni che ebbero molte conseguenze pratiche. Io per oggi debbo rinunciare d'entrare in cosiffatta ricerca. La quale non soltanto deve fondarsi sopra l'analisi del contenuto di molte tombe italiche, ma esige anche un'esatta rivisione della quistione difficile, quando cioè i singoli rami dell'industria greca si siano definitivamente emancipati dalle asiatiche influenze ed abbiano preso una fisonomia particolare. Ma Ella vede, quanto vasta sia cotale impresa, e riconoscerà, che eziandio il tentativo di accennare alcuni punti di vista principali sorpasserebbe di molto i limiti stabiliti a questa lettera. Qualche osservazione in proposito sarà communicata nell'elenco che ora darò degli oggetti trovati a Palestrina ed incisi sulle nostre tavole XXXI-XXXIII. E per pronunciare già anticipatamente la mia opinione, se si prescinde dalla fibula tav. XXXI^{a} n. 7^{a}, 7^{b}, tutti quegli oggetti offrono contrassegni che fanno sospettare, che essi o siano d'origine fenicia o almeno lavorati secondo modelli di cotale origine. Dall'altro canto ogni oggetto del riposti-

glio di Palestrina, giudicato nell'anzidetta maniera, ci forza ad estendere la stessa supposizione sopra antichità di carattere analogo trovate nella tomba Regulini-Galassi ed in altri sepolcri italici. Ma per mancanza di spazio non enumererò circostanziatamente tutti i monumenti, di cui a tale uopo bisognerebbe tener conto: piuttosto lascierò il ritrovarli a chi ha occhj e nello stesso tempo la capacità di accettare una nuova idea.

Gli oggetti sulle nostre tavole XXXI-XXXIII generalmente sono rappresentati nella loro grandezza naturale. A quei pochi che si pubblicano a dimensioni ridotte, nel seguente elenco aggiungo espressamente l'indicazione delle loro misure. Vi accennerò anche gli oggetti analoghi che furono trovati negli scavi eseguiti per ordine del sig. principe Barberini nel campo detta « la Colombella », il quale campo è contiguo alla tenuta, dove fu scoperta la tomba con dentro le antichità pubblicate sulle nostre tavole. Sopra quegli scavi si è fatto motto nel *Bull. dell' Inst.* 1855 p. XLV ss. e nell'*Archaeologia* di Londra 41 I p. 199 ss. cf. tav. III ss. Gli oggetti ritrovati ora sono esposti nella biblioteca barberiniana.

Tav. XXXI.

1, 1.ª Tazza d'argento descritta nel *Bull.* 1876 p. 126 ss. È dorato tutto l'interno salvo la striscia tra il serpe e l'orlo, la quale striscia mostra il fondo d'argento. Il serpe che circonda le rappresentanze storiate, già nell'anzidetto articolo del Bullettino fu confrontato da me col simbolo analogo, col quale i Fenicii esprimevano il *mundus* (Macrob. *sat.* I 9, 12). Se nello stesso articolo dichiarai la testa, nella quale finisce la montagna raffigurata nella prima zona, per una maschera

di fontana, l'opinione che cioè una simile decorazione di fontana sia già stata usata dai Fenicii, trova conferma nelle osservazioni communicate nel frattempo dal Curtius *die Plastik der Hellenen an Quellen (Abhandl. d. Berliner Akad.* 1876) p. 144. Dell' appoggio in forma di torre raffigurato nella stessa zona accanto all' altare dovrà tenere conto chi tenta di ricostruire il celebre *ὑπόθημα* di Glaukos di Chios (Paus. X 16, 1: *σχῆμα δὲ τοῦ ὑποθήματος κατὰ πύργον μάλιστα ἐς μείουρον ἀνιόντα ἀπὸ εὐρυτέρου τοῦ κάτω*..... Cf. Overbeck *Schriftquellen* n. 263 ss.).

2. Lastra di oro pallido munita di frangie d'argento: *Bull.* 1876 p. 122. Le figure di animali sulla lastra sono stampate e distinte con sovrapposti globetti di oro. Frangie analoghe furono trovate negli scavi Barberini, ma offrono la particolarità di uccelletti (colombe?) di oro pallido che in direzione verticale sono imposte sull'orlo inferiore delle frangie.

3. Lastra d'avorio con rilievo d' imitato stile egiziano: *Bull.* 1876 p. 124.

4. Pugnale lungo m. 0,425; 4ª rappresenta il manico veduto da un altro lato: *Bull.* 1876 p. 123. La lama consiste di ferro, il fodero d'argento, prescindendo dai fili vicini alla punta che sono lavorati d'oro pallido. L'intero manico è incrostato di ambra. D'argento sono le striscie con ornati in forma di scacchi che si stendono lungo l' incrostazione di ambra ed adornano anche parte del fodero. I fili finalmente, che in due parti avvolgono il manico, sono d'oro pallido.

5ª, 5ᵇ. Fodero d'argento con dentro la lama di ferro, lungo 0,315: *Bull.* 1876 p. 123. Il carattere dei rilievi del fodero mostra molta analogia con quei proprii ai più antichi vasi etruschi detti di bucchero.

6. Fibula d' argento: *Bull.* 1876 p. 122. Gli ornati sovrapposti sulle sfingi e sulle testine, con cui finiscono i bastoncini, sono a globetti di oro. 6ª una delle sfingi, 6ᵇ una delle testine di faccia e di profilo. Una fibula analoga fu

trovata negli scavi Barberini (*Archaeologia* 41 I tav. VII 3 p. 201 n. 1), un'altra in un antico sepolcro di Caere (*Bull. dell' Inst.* 1866 p. 178, 179; *Archaeologia* l. c. p. 203 nota).

7. Fibula d'argento con ornati a globetti di oro: *Bull.* 1876 p. 122. 7ª una delle testine - l'unica che si è conservata -, con cui finiscono i bastoncini, veduta da due parti. Sopra i bastoncini sono imposte figure che hanno il corpo di lione ed una doppia testa di uomo. I quali tipi, come alcuni ancor più barocchi che si trovano sopra la lastra di oro tav. XXXIª 1, si raffrontano alla descrizione che Ezechiel I 5 ss., X 20 ss. dà dei cherubim.

Tav. XXXI.ª

1. Lastra con imposte figure di animali, il tutto lavorato in oro pallido. 1ª rappresenta in dimensioni ridotte la parte di dietro, 1ᵇ in grandezza naturale una delle due testine che sporgono sotto la lastra (sui punti *a* e *b* di fig. 1, *b* e *a* di fig. 1ª): *Bull.* 1876 p. 121, 122. Negli scavi Barberini fu trovata una simile lastra, ma la quale differisce da quella che ora pubblichiamo in ispecie mediante un fodero di bronzo applicato alla parte di dietro. In cotal fodero si vedono nove fori adattati a cucire la lastra sopra un pezzo di stoffa, di cui sul bronzo si sono conservati eziandio alcuni avanzi (*Bull. dell' Inst.* 1855 p. XLVI).

2. Tripode di bronzo; nel quale però sono lavorati di ferro gli appoggi che sporgono dai piedi, il cerchio che circonda la cortina e le lastre attaccate a quel cerchio, su cui sono imposte le figure di uomini e di cani. Altezza del tripode 0,56, dei piedi di bronzo 0,125, delle figure di uomini 0,13, dei cani 0,09; diametro della cortina 0,235. 2ª rappresenta in grandezza naturale la faccia di uno degli uomini, 2ᵇ uno dei cani. *Bull.* 1876 p. 125. Frammenti di un tripode analogo furono trovati negli scavi Barberini (*Archaeologia* 41 I p. 201 n. 8:..... iron tripod, the feet of which are of bronze, and represent those of a goat; n. 5:

a circular bronze vessel supported by three fauns, of the rudest workmanship). Le figure in forma di uomini poste attorno la cortina si raffrontano ad una figura d'avorio scoperta a Tharros (*Bull. sard.* V tav. F 1-3). È significativa anche la relazione che si osserva tra i tripodi di Palestrina ed un esemplare trovato a Babilone (De Longpérier *Musée Napoléon III* pl. I 3).

3. Ornato in forma di fiore; il calice d'argento, le foglia d'oro pallido. Cf. un oggetto somigliante trovato a Tharros: Crespi *Cat. Chessa* tav. A 14 p. 22 n. 3.

4. Bastoncino d'oro pallido con ornati geometrici. Egli è imposto sopra una lastra d'argento ed attorniato da figure coricate di lioni, d'argento anch'esse. Gli ornati tanto del bastoncino, quanto quei che distinguono i lioni sono a globetti di oro: *Bull.* 1876 p. 122. Insieme fu trovato un altro bastoncino analogo, ma senza sottoposta lastra ed un terzo frammentato, il quale ci fa riconoscere, che l'interno di quei bastoncini consiste in cilindri di bronzo foderati con legno. Un quarto esemplare, ma anche esso senza lastra, esiste nella biblioteca barberiniana (*Bull.* 1855 p. XLVI: manubrio d'un flabello o simile arnese che ha forma cilindrica. *Archaeologia* 41 I p. 202, 3: gold point, probably of a sceptre with filigree ornamentation).

5. Sottile lastra di oro pallido con figure alate stampatevi sopra.

6. Coppa di oro pallido; 6ª, 6ᵇ una delle sfingi imposte sui manichetti di faccia e di profilo; *Bull.* 1876 p. 124.

7ª, 7ᵇ. Fibula di oro pallido: *Bull.* 1876 p. 122.

8-11. Figure di bronzo: *Bull.* 1876 p. 130.

8. La parte di dietro non è elaborata.

9. Nella d. una spada, nella s. un oggetto non riconoscibile a cagione dell'ossido.

10. Molto corrosa; la testa sembra di animale.

11. La d. molto corrosa anticamente, a quel che pare, teneva una spada.

Tav. XXXII.

1. Tazza d'argento, a quel che pare, senza doratura. 1ª raffigura in dimensioni incirca quintuple del vero l'iscrizione fenicia graffita sopra la rappresentanza centrale e precisamente lungo l'ala sinistra dello sparviero. Cf. il susseguente articolo del ch. Fabiani.

2. Figura di bronzo che rappresenta una pantera o un liopardo. A quel che pare anticamente era imposta sopra qualche mobile. Cf. *Bull.* 1876 p. 123, 124.

3. Simpulum d'argento: *Bull.* 1876 p. 129. Esso corrisponde nella forma generale con quello che si vede sulla tazza XI = tav. dei Mon. XXXI 1 (prima zona) imposto sopra l'*ὑποκρατηρίδιον*.

4. Manico di bronzo o che sia. 4ª raffigura una delle quattro sporgenze veduta dal lato opposto. Esse tutte e quattro nel centro sono munite di un rialzo in guisa di testa di chiodo.

5. Pantera d'avorio con una striscia di foglia d'oro attorno il ventre (*a*).

6. Frammento di una cassetta, cista o, come voglia chiamarsi, lavorata d'avorio ed attorniata da teste di griffoni, anch'esse d'avorio. La testa di griffone in due punti è distinta mediante una sovrapposta striscia di foglia d'oro (*a*,*b*). Può essere, che il frammento num. 5 abbia fatto parte dello stesso o di un analogo vaso e sia stato disposto con altre figure sopra l'orlo superiore. Riguardo l'ornato a teste di griffoni *cf.* le osservazioni sopra la tavola seguente.

7. Manico di bronzo con sovrapposte figure di lioni d'avorio.

Tav. XXXIII.

Cratere d'argento coll'esterno tutto dorato. Egli è circondato da sei colli di serpe fusi d'argento massiccio, i quali sono coperti di foglia di oro. Alto (compresi i colli di serpe): m. 0,185, diametro dell'orificio: 0,16. *Bull.* 1876

p. 129. 1. L'insieme del cratere con dimensioni ridotte. 2. Parte della zona ornata con figure di oche che si trova immediatamente sotto l'orlo. 3,[a] 3.[b] La seguente zona che rappresenta una pompa di cavalieri e fanti 4,[a] 4.[b] La terza zona con una rappresentanza analoga. 5. La quarta zona: l'uccisore del lione; due lioni che assalgono un toro, mentre vengono attaccati da un arciere a cavallo; un uomo occupato a sollevare la terra attorno una palma; una donna nell'atto di cogliere delle uva da una vite tesa tra due palme; cavalli e bovi che pascolano. Il tondo rinchiuso da quest'ultima zona ci mostra un lione che afferra un uomo caduto per terra; al di sopra è raffigurato uno sparviero.

Per collocare cosifatti vasi privi di piede era necessario un ὑπόθημα e la tazza XI (= tav. dei Mon. XXXI 1) nella prima zona ci mostra un cratere, il quale nella forma del recipiente corrisponde con quello prenestino ed è imposto sopra un appoggio in forma di torre (cf. sopra pag. 249). Mentre il cratere riunisce scene della vita militare e campestre, egli offre interessanti punti di contatto colla descrizione dello scudo di Achille (*Il.* XVIII 483 ss.). La quale analogia non recherà maraviglia a chi riflette, che l'arte, dalla quale fu ispirato il poeta, ebbe per base la fenicia. Conosciamo molti esemplari di simili vasi lavorati o in bronzo o in terra di bucchero ed attorniati da colli di griffoni, lioni o serpi [1]. Ed alla stessa classe appartiene anche quello

[1] Di bronzo:

Cervetri, tomba Regulini-Galassi: Colli di lioni Grifi *monum. di Cere* tav. V 2; *Mus. Gregor.* I 15, 1. Colli di griffoni: Grifi l. c. tav. V 4; *Mus. Greg.* I 16, 1-5.

Corneto: Colli di griffoni *Bull. dell'Inst.* 1874 p. 49, p. 238 n. 9-12. Friederichs *Kleinere Kunst* p. 301 n. 1442[a] (ibid. p. 302 n. 1442[aaa] è registrato un esemplare somigliante di provenienza sconosciuta). Colli di serpi: Friederichs l. c. p. 302 n. 1442[aa].

Di bucchero:

Chiusi: Colli di griffoni *Rev. arch.* XXVIII (1874) pl. XVI 1 (Questo esemplare però non proviene, come scrive il ch. Bertrand

che dai Samii negli anni trenta del settimo secolo dopo la felice spedizione a Tartesso fu dedicato nel tempio di Giunone: *χαλκήιον κρητῆρος Ἀργολικοῦ τρόπον· πέριξ δὲ αὐτὸ γρυπῶν κεφαλαὶ πρόκροσσοί εἰσι*..... Herodot. IV 152. L'esemplare di fabbrica fenicia o cartaginese che pubblichiamo prova evidentemente, che simile tipo di cratere non fu inventato dai Greci, ma da loro improntato all'arte asiatica. Alla fine merita attenzione la circostanza, che la prima zona del cratere mostra un ornato proprio alla decorazione geometrica, vale a dire una striscia di ochre. Il ritrovarsi cotale ornato sopra un vaso fenicio lavorato o nella seconda metà del settimo o nella prima del sesto secolo perfettamente combina col risultato da me sviluppato negli *Ann. dell'Inst.* 1875 p. 221 ss., che cioè la decorazione geometrica sia d'origine semitica.

GIUNTA

Mentre la mia lettera si trovava già sotto torchio, ricevetti le *Notizie degli scavi di antichità communicate alla r. accademia dei Lincei* Agosto 1876, dove il ch. Conestabile p. 113 ss. ha pubblicato una relazione sopra gli scavi dai signori Bernardini eseguiti presso Palestrina. La

l. c. p. 155, dal sepolcreto del Poggio Renzo, ma da una delle tombe « a ziro » che appartengono ad epoca posteriore a quella dell'anzidetto sepolcreto. Cf. Brogi *Bull. dell'Inst.* 1875 p. 218 ss. 1876 p. 152 ss). Micali *mon. ined.* tav. XXXIII. È superfluo il rammentare altri esemplari lavorati in bucchero; perchè quasi ogni museo etrusco ne contiene. Cf. De Witte *Études sur les vases peints* p. 53, Stephani *Vasen der Ermitage* tav. VI 1 (questo a colli di lioni). — Due crateri a colli di serpi sono anche rappresentati sopra un'anfora a figure nere che sembra di fabbrica etrusca: Gerhard *auserl. Vasenb.* II 127, mentre tre colli di griffoni sono imposti sull'orlo d'un bacino di bronzo trovato presso Lüneburg (Lindenschmitt *Alterth. uns. heidn. Vorzeit* II 3 tav. V 1).

quale relazione ha bisogno di diverse rettifiche, mentre io mi limiterò ad accennare soltanto quelle, che stanno in più stretta relazione con ciò che ho sostenuto nella precedente lettera. Scrive il Conestabile p. 124, che la provenienza fenicia dei vasi d'argento, di cui abbiamo discorso, sia già stata divinata dal Brunn *Ann. dell'Inst.* 1866 p. 413, *die Kunst bei Homer* p. 14 ss. ed altrove, dal Longpérier *Musée Napoléon III* testo alle pl. X-XI e *Notice des antiquités assyriennes du Musée du Louvre* (edit. 1854) p. 115-116, 118-120 e da altri dotti. Se fosse così, le pagine 205-213 della mia lettera sarebbero del tutto superflue; perchè vi avrei speso inutilmente le parole sopra un fatto generalmente riconosciuto. Quell' asserzione però è inesatta. È vero, che delle pubblicazioni citate dal Conestabile non sta alla mia disposizione la *Notice des antiquités assyriennes;* ma nelle altre pubblicazioni pure citate non v'è parola che accenni la possibilità della origine fenicia di quei vasi. Anzi il Brunn *die Kunst bei Homer* p. 15 nelle tazze di Cipro, come in quelle provenienti dalla tomba Regulini-Galassi, espressamente riconosce prodotti della principiante industria greca. Oltre ciò se il ch. autore p. 125 scrive, che io nella *R. Accademia dei Lincei* adunanza del 23 Aprile 1876 p. 3, 4 e nel *Bull. dell'Inst.* 1876 p. 113, 114 « dietro le ben note idee un po' troppo sistematiche dell' illustre Mommsen » avessi fatto scendere l'epoca degli oggetti di Palestrina fino al tempo dell'alleanza degli Etruschi coi Cartaginesi e dell'occupazione della Sardegna da parte di quest'ultimi, anche cosifatta asserzione ha bisogno di essere rettificata. In primo luogo chi ha letto l'estratto di ciò che allora dissi, riconoscerà che la mia ricerca si è fatta del tutto indipendentemente dalle idee del Mommsen coll' esame di puri fatti archeologici. In secondo luogo non ho sostenuto essere gli oggetti di stile assiro-egiziano trovati in tombe italiche contemporanei a quelli cartaginesi della Sardegna, ma ho dichiarato espressamente che quest' ultimi sono posteriori.

Il ch. Conestabile è inclinato ad attribuire la tomba

prenestina ad epoca molto più antica di quella da me stabilita, e, se ben l'intendo, egli la fa rimontare almeno all'ottavo secolo a. Cr. Sorpasserebbe di molto i limiti di questi Annali il confutare passo a passo la di lui deduzione basata in genere non tanto sopra argomenti, quanto su cenni un po' vaghi. Ora mi sembra spetti piuttosto al ch. Conestabile il confutare gli argomenti da me sopra sviluppati, se desidera salvare le sue conclusioni.

Alla fine debbo aggiungere ancor una parola per giustificare, perchè nè nella sopra stampata lettera nè in altri articoli scritti da me sopra il primitivo sviluppo italico ho tenuto conto della famosa interpretazione data dal ch. de Rougé ad una iscrizione geroglifica di Karnak [1]. La quale interpretazione conduce al risultato, che già all'epoca di Menephta I. Etruschi, Siculi e Sardi avessero fatto una spedizione contro l'Egitto, e forma per così dire la pietra fondamentale della teoria del Conestabile, che cioè già in tempi antichissimi abbiano esistito relazioni dirette tra l'Italia e l'Oriente. Il Conestabile è tanto convinto della giustezza di quell'interpretazione, che egli nella memoria *sovra due dischi antico-italici* p. 35 not. 2 ci sorprende eziandio colla congettura che una battaglia navale rappresentata in un primitivo bassorilievo di Pesaro si riferisca a quella spedizione. Confesso di essere più scettico e molto mi rallegro che lo sia anche il Duncker [2]. Per accennarvi soltanto alcune difficoltà principali che contraddicono alla supposizione, aver Italioti già nel XIII. secolo a. Cr. navigato nel bacino orientale del mediterraneo, basta riflettere che ancora all'epoca omerica le popolazioni italiche erano quasi interamente sconosciute ai Greci e che tutte le parole latine che fanno supporre una marineria alquanto perfezionata, sono improntate dalla lingua greca. Finalmente contraddicono all'anzidetta

[1] *Rev. archéol.* XVI (1867) p. 38 ss. 81 ss. Cf. Chabas *études sur l'antiquité historique* p. 281 ss.

[2] *Gesch. d. Alterth.* I[4] p. 124 nota.

interpretazione anche i successivi strati di civiltà, quali nell'Italia cisapennina si presentano a chi spregiudicatamente esamina gli scavi. Quei strati cioè, i quali sono ancora privi dell'influenza ellenica, mostrano uno stato di civiltà tanto primitivo, che riesce impossibile il supporre aver le popolazioni, da cui avanzano essi strati, dato battaglie navali presso le spiaggie opposte del mediterraneo. Sotto tali circostanze credetti e credo ancor adesso prudente, che negli studii di archeologia italica si faccia astrazione dall'ipotesi del ch. de Rougé.

W. Helbig.

OSSERVAZIONI SOPRA LE RAPPRESENTAZIONI MITICHE DEI MONUMENTI PRENESTINI.

Essendo stata esposta nella lettera precedente dall'illustre segretario dell'Istituto sig. Helbig, con la accuratezza e la perizia che lo distingue, la ragion artistica dell'intiero gruppo dei monumenti, che furono enumerati, e formano il soggetto di queste lettere, rimane oggi mai il compito soltanto di interpretarne la parte epigrafica e le rappresentazioni segnatamente in quanto riguardano la arte orientale.

La parte epigrafica è distinta in due classi ed appartiene a due linguaggi e due scritture differenti. Abbiamo nel nappo Prenestino n. XII [1] una iscrizioncella Fenicia, appartenente alla scrittura alfabetica e alle lingue che diconsi semitiche; e nello stesso nappo, e nell'altro illustrato dal prof. Lignana (n. VIIII), come ancora nella tazza di Kurion (n. IV), un saggio di scritte rappresentative, appartenenti ai geroglifici Egiziani ed alle lingue, che hanno acconciamente a chiamarsi hyposemitiche.

[1] I numeri si riferiscono all'elenco dato dal ch. Helbig sopra p. 199-203.

Poco è da ripetere od aggiungere intorno alla iscrizione Fenicia del nappo a ciò che ne fu scritto nel ragguaglio degli scavi Italiani presentato dal degnissimo senatore Fiorelli alla Accademia de' Lincei. Questa iscrizioncella, quasi nascosta intorno al lembo dell'ala del nume augello sorvolante nella figura centrale, è un ritrovamento di singolare importanza. Mentre essa accerta la patria di quel lavoro, e conferma e rischiara quanto già si congetturava delle antiche arti e commerci Italo-orientali, ci scopre ancora il più antico nome di orafo, che conoscasi nella storia profana. Sebbene incisa nel nappo in caratteri minutissimi, la sua lettura, specialmente all'occhio armato di lente, non presenta difficoltà di sorta; e la sua incisione è così bella e precisa, che accerta colle sue forme l'età del lavoro. A maggior soddisfazione degli studiosi si vede a piè del nappo ripetuta in proporzione maggiore con meravigliosa precisione dovuta alla cura ed abilità dei due valenti artisti che la riprodussero sigg. A. Sikkard e De Sanctis.

Essa leggesi, come già fu detto [1], *Esmuni'ear ben'as'ta* אשמניער בן־עשתא. Intorno a due soli caratteri potrebbe sorgere un piccol dubbio: cioè intorno al settimo e a quel segno, che lo siegue nella iscrizione Fenicia. Il settimo a cagione della somiglianza fra il *daleth* ך e il *res* ך della scrittura Fenicia potrebbe leggersi ך. Ma il *res* ך suole, come qui veggiamo, aver sempre più prolungata del *daleth* l'asta a sinistra, almeno nell'epoche più antiche.

Giacchè la paleografia dell'iscrizione è manifestamente arcaica. I caratteri 1°, 2°, 7°, 9°, 12°, 13°, 14° hanno le forme usate nella iscrizione di Mesa'; il 3°, 5°, 6°, 11° si accostano a quella di Esmunazar: il O aperto 6°, 11; il 3° ꟻ non a zigzag, nè rotondeggiante, ma a spigoli retti, richia-

[1] Fiorelli *Notizie degli scavi* Maggio 1876 pag. 70 tav. II. Le prove tipografiche di questa pubblicazione non essendomi state per avventura mostrate avvennero alcuni errori di stampa, che passarono poi in altre trascrizioni che ne furono fatte. Prego perciò i lettori a rettificare le letture così malconcie per mezzo delle presenti.

mano le soscrizioni dei contratti Assiri del 7° secolo: il 𐤁 *beth* 9° ancora chiuso e privo di appendice al ramo traverso ha forma più arcaica; ancora il carattere 8° *g*, se no a mio credere di semplice interpunzione, ci richiamerebbe alla iscrizione di Mesa'. Può dunque collocarsi la iscrizione Fenicia comodamente nel secolo VII avanti l'era volgare.

La voce Esmunjéar è precisamente della forma usitatissima nei nomi proprî Fenicî, composti dal nome proprio di una divinità, e da una radice verbale. È similissima ad Esmunχillez, Esmunjiten, Esmun'azar, Esmuns'illem ed altri molti. La etimologia non ci porge grande aiuto per accertare la lettura di questa lettera, *daleth* ד o *reš* ר. Della radice יער *ja'ar* non mi sembra si trovi esempio ancora in Fenicio, se non forse in יערתן (S. XIX 2) scritto anche יערתען (B. XX 2-3), che credesi il nome celebre di Giugurta. Del יעד *ja'ad* secondo alcuni si ha il futuro apocopato [1] (S I. 21), mentre altri lo riferiscono al עדה *'adah* [2] spogliare, saccheggiare, etimologia poco acconcia al nostro caso. Invece comechesia Esmunjéar potrà significare in forma causativa « Esmun fa verdeggiare » [3], come Esmunje'ad sarebbe « Esmun ha destinato ». La etimologia perciò poco aiuta ad accertar la lettura.

Il segno seguente 8° potrebbe da taluno volersi una lettera: ma una semplice lineetta non comincia a comparire come rappresentante del ז *zain* se nonchè nelle monete de' Satrapi, età impossibile pel rimanente della nostra paleografia. Come rappresentante del י *jod* o del ו *vau* essa è ancora più tarda, e parrebbe appressarsi agli alfabeti Etruschi, o Greco-arcaici. Certamente sarebbe un vezzo, se potesse leggersi יבן *iben*. Avremmo allora la scritta יבן עשתא *iben 'asta*, la quale risponderebbe perfettamente al *fecit opus*. Poichè יבן *iben* sarebbe futuro apocopato di בנה *bana*

[1] Levy *Dict.*
[2] Halevy *Mélanges* p. 38.
[3] Fürst *Lex.* S. V.

come si ha ויבן *vajjiben Gen.* II 22. *Esod.* I 11. Ma sembrami impossibile il pretender tale lettura.

Supporrei perciò, che quel segnetto, il quale somiglia alla lineola che divide gli incisi nella stela di Mesa', serva qui a dividere il nome dell'artefice dalle voci seguenti.

Queste allora presenterebbero a prima vista la genealogia dell'artefice. Esse leggonsi בן־עשתא *ben 'asta* il figlio di 'Asta. Può però sorgere un dubbio, che queste accennino al mestiere, anzichè al padre. Poichè la voce עשתא *asta* potrebbe spiegarsi artificio. Giacchè l'Ebreo עשת *'eset* significa artificio, lavoro d'arte, e gli si avvicina il talmudico עשת *'asat* lamina di metallo battuto. Potrebbe pertanto la frase בן־עשתא *ben 'asta* supporsi significare figlio dell'arte, e quasi maestro dell'arte. Fra le due opinioni non intendo pormi giudice, lascio il giudizio ai migliori. Forse altre iscrizioni in monumenti somiglianti leveranno più tardi ogni dubbio.

Intanto la postura di questa iscrizione, gittata là quasi vergognosa all'ombra dell'ala del nume, scritta in caratteri microscopici, composta di nomi proprî, si può credere contenga il nome del vetustissimo orafo, che condusse questo lavoro nel secolo VII avanti l'era volgare. Era quella l'età assegnata ai mitici Eugrammo ed Euchiro, primi maestri di arte ellenica agli Italici, e come già dissi altra volta, non abbiamo nomi di artefici storici più antichi tranne i ricordati nella divina scrittura, o sé volete i sovrastanti architetti delle fabbriche Egiziane. Credo appena necessario avvertire, che se la scritta assicura la patria del nostro lavoro, e incirca l'epoca in cui venne compito, essa non ci può esser poi garante nè dell'età in cui giunse in Italia, o in cui fu seppellito, nè della mano dei devoti o mercatanti, che l'abbiano dalla Fenicia recato a Preneste.

Interpretata questa parte Fenicia conviene passare all'esame delle rappresentazioni di tutti questi vasi, nonchè alle iscrizioni geroglifiche, che ne adornano alcuni. Se le rappresentazioni Palestrinesi son nuove, nella illustrazione

però degli altri cimelii di questa classe anteriormente scoperti posero l'opera già illustri archeologi. Il più antico ritrovamento della tomba Regulini-Galassi diè occasione alla voluminosa ed erudita opera del comm. Luigi Grifi [1], mentre i monumenti rinvenuti più tardi furono man mano interpretati da coloro che li pubblicarono, e che furon ricordati nell'elenco poco innanzi tessutone dall'Helbig. Quella prima illustrazione del Grifi può in un senso dirsi maravigliosa in ragione del tempo in cui fu scritta, certamente ancora immaturo per istudî siffatti. Nel 1841 lo studio delle cose geroglifiche era ancor nelle fascie. La morte immatura del grande scopritore Champollion avea lasciato quello studio ancora infante: voglio dire, che scoperta, come tutti sanno, la chiave e la natura di quella scrittura, la scienza egiziologica era ancora quasi incapace di leggere alla distesa una intiera sentenza. Il Lepsius appena poco prima avea iniziato colla sua lettera al prof. Rosellini, pubblicata nei nostri Annali [2], il nuovo sentiero, che dovea guidare al pieno sviluppo di quella lettura, e lo stesso Ideler solo in quell'anno 1841 pubblicava in Lipsia l'Hermapione. Di scoperte Assire o cuneiformi non Ariane poco si conosceva, e sullo stesso Persiano alfabeto mancavano ancora i lavori capitali del 1845 e del 1846 del Lassen, dell'Holtzmann e del Rawlinson (Enrico). Colla lettura dei geroglifici e dei caratteri cuneiformi dovea venire la diretta cognizione di quelle archeologie.

L'insigne illustratore della tomba Regulini-Galassi avea dunque sotto mano di studî orientali poco più che le notizie del culto mitriaco e mazdaico sparse nei classici e ne' monumenti dell'epoca quasi imperiale, quando quel culto si infiltrò nell'occidente, ed egli quel culto elesse a termine di confronto.

Questo termine era il men dissimile allora esistente,

[1] *I monum. di Cere antica* Roma 1841.
[2] *Annal. d. Inst.* 1837 p. 5-100.

ma era sventuratamente un termine dissimile assai. Se in alcuna parte egli si addisse, lo dovè al contatto che ebbero nelle antiche età gli Iranici cogli Assiri e cogli Egiziani, contatto per cui il dualismo men pronunziato nella mitologia di questi popoli somigliava però al più marcato dualismo del Mazdeismo. Grande però è pel Grifi la lode di avere eletto quel confronto orientale, mentre nello scoprimento Regulini-Galassi non trovò già nè geroglifici, nè scritture cuneiformi o alfabeti Fenicî e semitici, ma proprio lettere Etrusche ossia Italiche.

Gli illustratori che a lui succederono man mano, vennero col progredire degli anni a possedere il nuovo tesoro di cognizioni orientali, che gli scavi intrapresi colà, i monumenti pubblicati, il deciframento dei caratteri avea accumulato sull'Egitto, sull'Assiria, sulla Fenicia. Vennero essi perciò scoprendo sempre meglio la vera natura de' monumenti nostri. Tra questi ricorderò particolarmente il chiarissimo socio nostro prof. Lignana, il quale nella illustrazione del nappo n. VIIII non solo riconobbe a pieno il carattere assolutamente Egizio della rappresentanza, ma ancora la paragonò rettamente ai monumenti Egiziani. Dalla opinione di questo illustre socio oserò differire appena leggerissimamente: e ciò nella sola tesi generale, che esporrò. Giacchè nella applicazione di questa tesi al caso particolare di quel nappo non ho ragione di valore per rigettare la interpretazione del prof. Lignana, che riconosco, se non assolutamente certa, fornita per lo meno di una grandissima probabilità.

Già nello scorso anno, prima della scoperta Prenestina, nelle poche parole proferite nell'adunanza dell'Istituto del 10 e 24 Marzo sopra alcune antichità Cipriote richiamai l'attenzione sopra il miscuglio di miti Egizî ed Assiri, che vi si scorgeano, e credei dover deviare alquanto dalle opinioni di chi aveale precedentemente illustrate. Ma in quel frattempo lo scavo di Palestrina venne inopinatamente a gittar nuova luce e maravigliosa sopra tutto il complesso di monumenti siffatti. Non soltanto la iscrizione Fenicia trovata

per la prima volta in oggetti somiglianti, nè lo stato di conservazione, il numero grande degli oggetti, la certezza dell'essere stati tutt'insieme sepolti; ma, come tenterò mostrare, le rappresentazioni figuratevi ancora confermano e chiariscono assai questo miscuglio di arti e di miti Assiri, Egiziani, Fenicî. Questo nuovo ampio tesoro porge nuovo motivo di allargare alquanto le viste dei miei predecessori, e se potrassi cogliere forse meglio nel segno, il dovremo al fortunato caso, che ci ha restituito questo tesoro, ed ai suoi industriosi scuopritori i sigg. Bernardini.

Debbo adunque avvertire sin da principio, che in questa influenza delle arti Egizia ed Assira sopra i maestri Fenicî conduttori del lavoro mi sembra riconoscere o almeno potere sospettare una certa diversità nei diversi gruppi di questi ritrovamenti. Mentre la influenza Egiziana si scorge maggiore negli oggetti del sepolcro di Palestrina, moderata nella tomba Regulini-Galassi, minore nei monumenti Cipriotti, la influenza Assira va crescendo in senso inverso da quelli a questi. Se ciò potè nascere da diversità di scuole fra gli stessi maestri Fenicî, potrebbe anco ascriversi a diversità o ad alternare di tempi.

La Fenicia, collocata in mezzo ai due imperi dell'Eufrate e del Nilo, e che continuamente mercanteggiava e talora combattea con entrambi, dovè sentire assai di buon ora la influenza delle arti di quelle genti, ancor se, come io credo, ebbesi da principio un' arte sua primitiva e nazionale. Ma questa influenza dovè assai maggior divenire nei tempi in cui l'Egitto o l'Assiria dominarono sulla Fenicia, e la ebbero conquistata. Or qui sono assai diversi i tempi di queste dominazioni. La Egiziana, come dissi altra volta [1] risale ad Aahmes Ranebpehuti, 1° re della 18ª dinastia, forse nel 17° secolo av. l'era volgare, che conquistò sicuramente la Fenicia, e forse anco Cipro. Nè per tutta la lunga durata di quella dinastia cessò mai la dominazione Egiziana su tutta

[1] *Bull. d. Inst.* 1876 p. 91. 92.

la Siria sino alle piaggie dell' Armenia, dell' Assiria, e di Babilonia. Le dinastie seguenti ebbero fiere guerre e un alternar di vittorie e di sconfitte coi popoli Soriani e coi loro alleati; ma gli Egiziani non dominarono più costantemente in Fenicia. L'influenza dell'arte Egiziana sui Fenicî e dei miti di quelli fu dunque primitiva d'assai, e potè essere stabile e profonda.

Soltanto molti secoli più tardi, cioè circa i tempi dei Sargonidi e circa l'età delle dinastie Egizie XXIV^a e XXV^a, tornarono gli Egizî, e sopravvennero gli Assiri sulla Fenicia. Sargon è propriamente il primo re Assiro (721-704 a. l'e. v.) che dominasse Fenicia e Cipro, e questa dominazione proseguì pressochè incontestata sotto Senacherib ed Assarhaddon. Seguirono le guerre e le rivolte sotto Assurbanipal, indi la distruzione di Ninive, e la Fenicia ancora scosse il giogo Assiro. Allora incominciarono a contendersela di nuovo Egitto e Babilonia. Occupolla Nekao, ma gliela ritolse Nabucodonosor, riebbela Amasi (Aa'hmes-sa°-Nit-Ra'chum-he't), ma finalmente la occuparono i Persiani.

Nell'avvicendare di quelle dominazioni, che noi potremmo dire durato (721-527 a. l'e. v.) da Sargon ad Amasi, l'arte potè tratto tratto cangiare a capriccio della moda e dei dominatori. Certamente i nostri oggetti non risalgono a tempi primitivi; essi sono così somiglianti, che entro poche decine di anni sortirono dalle mani di artefici di uno stesso periodo e di una stessa scuola. Ma questi anni cadono appunto entro lo spazio di tempo in cui la influenza Assira e la Egiziana poterono alternare secondo le vicende delle guerre e delle dominazioni.

Aggiungerò ancora, che l'influenza dovè essere vicendevole. Voglio dire, che anco la Fenicia dovè influire sopra l' arte Egizia ed Assira. Essa era famosa già nel periodo omerico pe' suoi artificî, nè la sua fama si alzava soltanto fra gli Occidentali. E se essa si distinguea per un certo vezzo di estetica, che si avvicinava all'Ellenica, potrebbe aver mostrato all' Egitto o all'Assiria alcuni più leggiadri concetti da ricopiare.

Non sarebbe facile per ora, stante il numero grande sì, ma non grandissimo degli oggetti da sindacare, il definire i caratteri che distinguono le due influenze: ma due rappresentanze almeno sembrano proprie dell' influenza Assira e speciali di quell'arte. Primieramente la rappresentanza del sacro albero Assiro: per secondo i gruppi di numi ed eroi stanti affrontati con leoni o grifoni, mentre li trapassano col pugnale. Tali rappresentanze si veggono a primo colpo d'occhio abbondare negli oggetti Ciprioti, mostrarsi in parte nella tomba Regulini-Galassi, mancare negli oggetti Prenestini. D' altro lato la presenza in questi dei segni geroglifici prova in essi in modo speciale la influenza Egiziana. Dal sin qui detto siegue necessariamente che sarò volontariamente stretto ad usare quasi i soli confronti Egiziani per la spiegazione delle figure Prenestine. Anzi restringerò vieppiù la tesi che formerà l'oggetto delle ricerche, dicendo, che le rappresentanze tutte contenute nelle Prenestine, e tutte quelle di Egiziana influenza nei monumenti nostri si riferiscono al mito ed al culto di Horus, Iside, Osiride, mito e culto principalissimo degli abitatori di Egitto, e fondamento della loro mitologia e di quella di tutti i popoli che da loro l' appresero.

Gioverà qui ricapitolare in breve quel mito. Osiri, il Signore unico *Neb-ua*, Signor di tutto *Neb-ɜr-ter*, l'esser buono *Unnefer*, rappresentato perciò dal sole, fonte primo di luce, calore, fecondità, ebbe guerra terribile con Set, dio suo fratello, ma personificazione del male, e simboleggiato dall'oscurità delle tenebre. Set giunse ad uccidere Osiri, ne fece il cadavere in brani, che furono raccolti da Isi e Nefti, imbalsamati da Anubi. Iside morto Osiride concepì dassola Horus, lo lattò nascostamente, e lo guidò cresciuto a vendicare il padre sopra Set. Horus accompagnato dal fedele Anubi e dai suoi seguaci [1] attaccò Set ed i suoi 72 satelliti *Mesu*

[1] Manetone tradusse νέκυες, nome dato dagli Egiziani ai loro più antichi antenati.

betesu, i figli della ribellione [1]. Horus feritolo in varî combattimenti, principalmente ad Edfu, Uat, Sa`sotep, e imprigionatolo condannollo per la legge del taglione ad esser fatto in brani, e ne ebbe in guiderdone la conferma della sua divinità, la gloria di nuovo sole, nuovo nume, rinnovellamento identico del padre suo.

Un mito simile segnatamente nel simbolo solare, forma sensibile, che più colpiva la fantasia, è il fondamento di tutta la antica mitologia. Anzi fra i popoli Elleno-italici, che lo conobbero più tardi, quando gli Egiziani e i popoli loro confinanti, se non erano adepti (μύσται), più non intendeano il senso primitivo ed arcano, prese vieppiù materiale aspetto, e reduplicossi in una moltitudine di favole, che tutte lo riproduceano, o si collegò a fatti e nomi storici anche recentissimi e sino medievali.

Ma nell'antichità principalmente la Fenicia replicatamente comunicò all'Occidente le religioni Egiziane ed Assire, che essa avea in parte adottate, in parte imitate, in parte trasformate a sembianze occidentali alquanto più estetiche e gradevoli alla fantasia.

Gli oggetti che noi esaminiamo mostrano già alcune traccie di questo graduale trasformarsi delle forme Egiziane nelle occidentali; perciò onde considerarle più ordinatamente comincieremo da quelle che più sanno di Egizio.

Il nappo n. XII [2] ci presenta nel suo contorno otto soggetti evidentemente Egiziani ed appartenenti ad Osiri ed Horus. Quattro eguali fra loro ed incisi diagonalmente nel nappo entro un vezzoso ventaglio formato da fiori e bottoni di loto mostrano il noto gruppo di Iside, che ritta in piè porge le poppe al suo Horus. Negli altri quattro soggetti veggiamo la notissima forma della barca Egiziana, solito veicolo di que' numi. La barca superiore contiene Osiri nel solito

[1] Chabas *Mélanges* II 87.

[2] Così chiameremo quegli oggetti la cui forma si appressa al geroglifico *neb*.

sembiante ravvolto a mo' di mummía col flagello in ambe le mani, coronato dell'*atef*. Ai lati sono due Horus col disco solare e l'ureus *ra*, i quali reggono un alto bastone dalla estremità superiore di cui piove una serie di croci ansate, *anχ*, simboli della vita, che dovrebbero circondare Osiri. Ancor questa rappresentanza è notissima e tutta Egizia, usata ad augurare piena e perpetua vita, o a mostrare che essa è concessa al personaggio rappresentato.

A destra nella barca è lo scarafaggio solare col disco sorretto da due sue braccia umane; a fianco sono due Arpocrati armati di flagello *χu* succiantisi il dito, col riccio giovanile sulla gota, assisi sul fior di loto; sulla estremità della barca sono due augelli divini stendenti le ali. Dello scarafaggio e de' suoi rapporti col nume solare io non ripeterò ciò che dissi altra volta [1].

Rimpetto è lo stesso scarabeo con volto umano e sorreggente l'*utef* triplice, che ha sul capo: ai lati i due Arpocrati coronati dallo *psent*, e porgenti allo scarafaggio, mentre lo adorano, il vessillo-penna *χu* formato di penna di struzzo, simbolo nello stesso tempo di luce, di verità, e di protezione. Il flagello perciò tenuto dagli Arpocrati nella barca già descritta e questi stendardi colla piuma sono segni perfettamente sinonimi della stessa voce *χu* e della stessa idea.

La barca nel basso mostra gli avanzi di un doppio *ten* cimiero, ancor esso Osiridiano, mentre due genuflesse coronate dal *meḥ*, simbolo del basso Egitto, offrono al nume perduto, una doppia *Ma*, dea della verità e della giustizia.

Tutte queste rappresentanze sono perciò Osiridiane, ed i simboli di vita, trionfo, giustizia, che vi sono accumulati, sembrano riferirsi al suo finale trionfo sopra il dio del male Set o Tifone, trionfo che non fu ottenuto senza la cooperazione del figlio Horus.

Ma sebbene i miti sieno evidentemente Egiziani, non

[1] *Bull. dell'Inst.* 1876 p. 88.

sono conservate a capello le forme Egizie, nè tutte le caratteristiche regolarmente usate. Le Isidi non hanno sul capo il tronetto *se*, nè gli Urei sempre appariscono in fronte ai numi, e la serie degli *anχ* nella figura superiore è male incisa. Nei monumenti Egiziani la pioggia di quelle croci parte dall'apice del bastone della figura a dritta e cade a manca della figura centrale, passandole sul capo.

Se queste trascuraggini si uniscano ai caratteri geroglifici, che sono ornati di cartocci, di vezzi, e d'altre deviazioni dal puro stile Egiziano, facilmente si confermerà non esser l'Egitto la patria di tali lavori, ma come insinua la iscrizione Fenicia, quest'altra contrada. E ciò vale a più forte ragione di tutti gli altri monumenti di questo complesso. Giacchè più di tutti gli altri questo nappo conserva il sembiante Egiziano, ed è fra pochissimi, che sono come che siasi adorni di geroglifici

Sospendendo per un momento la illustrazione di questo nappo diremo, che al tipo di Iside lattante Horus, replicato in questo 4 volte, crediamo riferirsi i gruppi del vaso n. V e del nappo n. VII, in cui si scorge una vacca lattante un vitello, qui entro un padiglione di fiori di loto identico al nostro, ivi entro un simile di spighe. Non credo necessario dimostrare la identità di Iside o della sua deduplicazione Hathor colla vacca. Che se alcuno nella figura del nappo volesse scorgere non già una vacca mal incisa, ma una gazella col suo piccino, si troverebbe sempre in simboli Osiriaci. Poichè molte rappresentazioni Egizie mostrano Horus, che mena afferrata una gazella *kahes*, creduta da taluni simbolo dell'impurezza [1]: mentre altrove si vede Horus ritto in piè sopra una gazella, mentre in Heben vince Set [2].

Passiamo ora per un momento alla figura centrale del nappo di Palestrina. Ancor questa si mostra assai vicina

[1] Lefebure *Les yeux d'Horus* p. 57.
[2] Naville *Mythe d'Horus* Tav. XIV.

al pretto stile Egiziano. È in essa quasi impossibile il non riconoscere nella figura barbata chiomata e legata ad un palo colle braccia a tergo secondo il modo Egizio Set ossia Tifone [1]. Nel personaggio centrale coperto di parrucca Egizia e circondato i lombi dal gonnellino *scent* è da vedere Horus che ferisce uno de' seguaci di Tifone, mentre questi fuggendo implora mercè, a cui intanto Anubi, indivisibile compagno di Horus in quella tenzone, raffigurato qui nello sciacallo che n'è il simbolo ordinario, morde il calcagno, atto che nell'esergo ripete sopra altro nemico prostrato boccone lo stesso sciacallo Anubi.

Questo Horus armato di dardo, che trafigge i nemici di Osiri, avea special nome in Egitto. Egli chiamasi *Hor tma*, Horus cioè che fa giustizia, che possiede la giustizia, Horus giustiziere [2]. La figura di Tifone così rappresentata divenne invero il determinativo geroglifico di qualsiasi nemico e di ogni iniquità. Ma il doppio Anubi sciacallo, facile a raffigurarsi, sembra che qui accerti il mito, e impedisca di confonderlo con una caccia qualunque, e con un cane qualsiasi. Perchè se gli Egizî ebbero il cane compagno nelle loro caccie, non furono abbastanza disumani per addestrarlo alla caccia degli uomini, fossero anche i loro negri schiavi fuggiaschi.

A questo tipo di Horus con Tifone sembrano doversi richiamare le figure del nappo n. VI. In questo si scorge un nemico barbato avvinto le braccia a tergo, minacciato col dardo dal vincitore, mentre a tergo del Tifone altro nemico implora mercè.

Maggiore attenzione merita la rappresentanza centrale del nappo n. XII. A descriverla come essa si presenta all'occhio mostra un vincitore, che afferrato pel ciuffo un gruppo di vinti, alza la scure per ispacciarli, mentre a fronte

[1] V. p. es. Lepsius *Denkmäl. Abth.* III t.206 lett. *a.* — Lanci *Paralip.* I t. 5.

[2] Pierret *Dict. d'Arch.* 271.

Horus stante e stringente nella manca il simbolo *any* gli presenta un fiore. Intanto a tergo un guerriero armato di asta trascina per le chiome un vinto ciondolone, ed altro simile ne porta sulle spalle. Varî scudetti regali e altri simboli sono nel campo, mentre il divino augello alato svolazza sul capo del vincitore. La rappresentanza non è nuova, anzi è la comunemente usata in Egitto per figurare i re vincitori, che compionò la vendetta sui nemici abbattuti. Ma i numi regnarono ancor essi in Egitto, e fra questi Osiri ed Horus, il quale è anzi il tipo eterno di tutti i re mortali, che sono altrettanti Horus viventi, Soli sorgenti, Figli del sole, *Se Ra*, e perciò Re del mezzogiorno e del settentrione *suten seχet* [1]. Questa qualità accomuna molti titoli e targhette fra i numi, gli Horus, e i Faraoni, Horus viventi. Ciònonostante in questo nappo direi doversi riconoscere il re Osiri nel vincitore e non alcuno dei re dell'Egitto.

Infatti il vincitore porta primieramente sul capo il *ten*, uno de' cimieri di Osiride, formato dal disco solare, le due penne aggiuntevi, gli urei discati [2]. Questo cimiero (se non erro) non si accomunava regolarmente ad altri numi tranne al Dio Sèbek: ma perchè questi era figlio di Isi, nemico dei nemici di Osiri, una deduplicazione di Horus. D'altro lato Sebek avea muso di coccodrillo, il che non avviene nel nostro monumento. Horus si rallegra col padre della vittoria ottenuta non senza il valore del figlio. Nel terzo personaggio nulla osta di riconoscere Anubi compagno di Horus nella tenzone, a cui secondo il mito appartiene di imbalsamare e seppellire i morti.

Gli emblemi sparsi pel campo sono tutti Osiridiani. Il toro simbolo del rinascimento perpetuo del sole generò fra gli Egiziani il titolo del sole *kat mautef*, toro di sua madre, cioè fecondatore di sua madre. La penna *ma*, come

[1] Grebaut *Inno a Amm.* 173.

[2] *Ten* significa il tutto, perchè Osiri era il tutto.

simbolo dell'essere, della verità, della giustizia, era Osiride stesso. L'occhio non ha qui la forma dell'*uta*, simbolo di salvezza, il quale era l'occhio stesso del sole; ha invece la forma dell'occhio ordinario. Ma le deviazioni dalla pretta forma Egiziana, che regnano nel monumento, garantiscono il sospetto, che dall'inesperto copista si volesse figurare l'occhio Osiridiano. Il leone, sempre simbolo del valore, ha qui luogo tanto più opportunamente, in quanto Horus per combattere Set prese le forme di lione nella decisiva battaglia vinta nel *χent abt* [1]. Il gatto ancor esso è dei distruttori dei nemici del sole, e ne' papiri funerari esso sovente vedesi recidere la testa del serpente che simboleggia le tenebre [2]. Finalmente la figura barbuta prostrata nell'esergo somiglia troppo nella postura alla figura tifonica del nappo e per l'aspetto al Tifone dello stesso nappo per negarne la identità. Laonde avremmo in questa rappresentazione centrale il trionfo finale di Osiri sopra Tifone ed i suoi compagni festeggiato da Horus, mentre Anubi si prepara a seppellirli.

Nel campo della rappresentanza si vede ancora un oggetto rotondo e che sembra manicato e sostenuto da Anubi. Sopra vi si scorge come una rete formata di un intreccio di stelle a sei raggi, o di cerchi, intreccio che tutti conoscono come motivo di ornato ancor Greco e Romano, e spesso ripetuto nei graffiti Pompeiani. Di questo ornato dirò primieramente, che esso è specialmente Osiridiano: dacchè a quella stessa foggia è intrecciata la veste di Osiride, come si vede anche nel gruppo superiore del nappo. Anche, per citare un esempio, la figura femminile che sorregge il vessillo di Osiride nella tav. 59 del Rosellini [3] ha la veste adorna di eguale intreccio. E nel nappo n. I trovato in Larnaka occupa il centro, il luogo cioè che suol

[1] Naville *Mythe d'Horus* tav. 18.
[2] Lepsius *Todtenb.* XVII 45-47.
[3] Rosellini *Culto* tav. 59.

serbarsi al soggetto più rilevante. Nella coppa poi similmente di Larnaka n. II un oggetto eguale è stretto in mano dal guerriero stesso, ma il disegno dell'ornato non è più eguale ma sembra squammato. In questo nappo di Larnaka è ripetuto lo stesso soggetto generale che ora esaminiamo. Siccome peraltro in esso nappo regna molto più l'influenza Assira, sono spariti tutti i simboli, i cartelli geroglifici, la figura laterale di Horus, e di pretto Egizio non rimane che lo *scenti*, l'*atef* e il collare *useχ* del personaggio centrale, l'augello volante, e v'è quindi aggiunto un disco volante alato, che si avvicina davantaggio all'Egizio *hut*, che all'Assiro simbolo del gran dio Aš'šur. Il rimanente di questo nappo nulla presenta di precisamente Egiziano. Nel cerchio interiore delle sue figure, le sfingi, sia hieracocephale sia umane, sono uniformemente alate secondo l'uso Assiro. Nel secondo cerchio poi le rappresentazioni vergono affatto non solo all'Assiro, ma all'estetica nazionale Fenicia e Cipriota. Il che si scorge non solo nei gruppi dei guerrieri che sgozzano leoni e grifoni, che non stanno più affrontati come nell'Assiro, ma hanno movenze estetiche e di arte che comincia a vergere all'Ellenico, ma ancora nelle figure dell'Ercole, il quale nei tre gruppi, che lo rappresentano, già mostra le traccie del leone nemeo, degli augelli stinfalidi, e degli altri animali da lui domati secondo la forma classica di questo eroe solare.

Ancora nel nappo n. I tranne l'ornato centrale poco è di Egiziano. Specialmente poco Egiziana è la figura del camelo, non usitata nei monumenti Egiziani e che non ha pur nome Egiziano, giacchè il *kama'ar* dei bassi tempi, e il *samoul* o *damoul* dei dialetti cofti è un derivato semitico tardo di גמל, o al più dell'Assiro *gammalu*[1]. Ma però in esso si vedono ancora i guerrieri collo *šenti*, il casco del re conserva le traccie della pelle tigrata *χeperš*.

[1] V. Brugsh *Dict.* 1495. Norrys *Dict. Assyr.* 180. Hartmann *Zeitsch. f. Aegypt.* I. 21 1864.

Ha poi questo nappo molto di Assiro negli alberi sacri Assiri intercalati ripetutamente nel cerchio interiore ai gruppi guerrieri. Sicchè non fa meraviglia, che in questo nappo siasi cangiata la vera forma Egiziana di quell'utensile. Sembra con ciò assicurato, che esso appartenga al culto Osiridiano.

Dopo ciò aggiungerò un sospetto sopra questo utensile, il quale sembra a prima vista irriconoscibile. Intendo per altro di gittar questo sospetto là per ciò, che possa valere, nè vorrei difenderlo, se altri l'impugnasse, o proponesse un'altra identificazione migliore. Sospetto dunque, che esso sia uno staccio, un vaglio, *cribrum, vannus*, κόσκινος, in Egiziano *tar*. Sia nel senso agricola sia nel morale del mito Osiridiano lo staccio, che separa la crusca dalla farina, il bene dal male, potea appartenere a quel dio. Probabilmente gli Egiziani miravano al senso morale, perchè la voce *tar* usavano a significare vedere, guardare con attenzione. L'Horapolline [1] dice, che il vaglio usassero gli Egizî a simboleggiare lo scrivano sacro, perchè esso era formato col giunco, con cui anche scrivevano. Nell'Horapolline è poca autorità: ma egli forse errò di poco, giacchè *tar* significava ancora colui che guarda con attenzione, che esplora, cioè lo spione, l'esploratore, e anco la guida [2], che è il significato dei coptici *djor, djer*, esplorare, *djir* esploratore. Niuno meglio reggea questo strumento della figura, che noi crediamo Anubi, cane fedele, esploratore perciò e guida a vantaggio del cacciatore. E fra gli Egiziani era suo titolo principalissimo *ap emtennu* [3] Guida delle vie, cioè delle vie funerali, per cui ogni uomo giusto diveniva Osiri dopo la morte. Potrebbe ancora imaginarsi un altro giuoco di parole occulto e di gusto orientale, per cui il vaglio potesse dagli Egiziani introdursi nella rappresentazione del

[1] Horap. n. 38.
[2] Brugsch *Dict.* pag. 1697.
[3] Naville *Mythe d'Horus* Tav. 9.ª

trionfo finale di Osiri. Perchè questa stessa voce *tar*, che valeva vaglio, era anche il nome della città capitale del nomos 14 *χent abt*, e in essa propriamente avvenne la disfatta decisiva di Tifone. Questa città, che scrivevasi con altri elementi, ma leggevasi *tar*, potea ben essere ricordata dal vaglio, che egualmente pronunziavasi *tar*. Ma di tal sospetto fu detto abbastanza.

Oltre i simboli accennati sono nel campo stesso tre targhette, che per ordinario esprimono i nomi dei sovrani dell' Egitto, siano però questi numi, semidei o semplici mortali. Ricorderò, che frai diversi nomi o titoli che prendeano i re Egiziani, uno, che suol chiamarsi il prenome, esprime sempre un' assimilazione del re al sole, e suole avere sovrapposto allo scudetto che lo contiene il titolo *suten seχet*, Re del settentrione e del mezzogiorno, ossia Re di tutto il mondo. Il titolo contenuto in questo prenome esprimendo una qualità del sole può sempre del pari convenire ad Horus, o a prence qualsiasi. Perciò allorquando i nomi contenuti negli scudetti non appartengono a re conosciuti, spesso rimane incerto se non siano di alcun re sconosciuto, ovvero di Horus e del sole stesso.

Veniamo ora alle tre targhette del nostro nappo. Due di esse sono danneggiate non solo dalla frattura, ma ancora dall'uso, essendo nel fondo logoro più che altrove il nappo. Il terzo è intiero, e chiaro quasi nella lettura. Questa targhetta, che è alla destra del riguardante, dice a mio parere *Ra ser neb en heb*, sole splendente dominatore delle panegirie, o delle feste. Il secondo segno è un po' obliterato, ma dopo un accurato esame ancora dell'originale mi sembra quel desso, e che essendo alquanto logorato il manico della mazza il corpo ne sembri ora diviso dal braccio. La doppia linea dell'*n* è effetto di chiaroscuro e non lettera doppia. Gli altri segni non son dubbiosi. Come titolo di Horus ossia del sole non potrebbe aversi più bello, perchè è pure il sole coll'annuo giro, che regna sulle feste e i tempi e li determina.

La seconda targhetta è sormontata dal solito titolo dei re *Sa Ra neb tai* Figlio del sole, Signor delle due contrade. Nello scudetto si può soltanto vedere il disco solare *Ra*, e il serpente, che è la lettera *tet* rispondente al Coftico *dj;* il resto dello scudetto è perduto.

Il terzo scudetto, sormontato dal solo *neb tai*, mostra l'avoltoio col flagello sulla spalla, ossia Horus stesso, indi la bocca, che equivale alla lettera R; il resto manca. Tutto ciò che si può leggere di queste targhette può essere dunque solare e titolo di Horus.

Ho fatto diligenti ricerche, e non potei trovare re alcuno che portasse il cognome di Rasernebenheb. Ma nella penuria di libri Egiziani in cui siamo, non oso affermare che non se ne trovino. Inoltre ogni dì si scoprono nomi di re non ancor conosciuti, nè classificati [1]. Ma sinora si può asserire, che le probabilità sono per Horus e non per un re umano. Torneremo più tardi sugli altri geroglifici di questo nappo.

Fra il numero degli oggetti che noi consideriamo il nappo n. VIIII presenta una rappresentanza quasi eguale al nostro nel suo centro. Notiamone le differenze. In luogo di Horus che porge ad Osiri un fiore, il nappo ha la dea Ma, che gli porge la penna *ma*, simbolo di giustizia e di verità e di vittoria e della stessa dea Ma, che ne porta il nome e dovrebbe portarla come cimiero sul capo, ma qui nol fa. Dal già detto può conoscersi senz'altro quanto essa sia Osiridiana. I soli simboli sono il leone accovacciato e l'occhio, indi il leone fra le gambe di Osiri; gli altri simboli mancano. Le targhette sono quattro, una sola linea esiste di geroglifici. Essi sono così malconci, che nel disegno sono inintelligibili affatto. Il solo cartello ripetuto nell'incisione nel margine potrebbe leggersi: ma i geroglifici sono scritti a rovescio, sicchè la lettura dovrebbe cominciare dal piede dello scudetto. Raddirizzata essa direbbe *auf ni Ra* o forse,

[1] V. un esemp. anche Naville *Zeitsch.* Sett. e Ottob. 1876.

e sarebbe stile migliore, *auf enti Ra* carne di Ra, ossia sostanza di Ra, frase Egiziana da esprimere la piena identità del sole padre col sole figlio, del sole Ra, sole Osiri, e sole Horus, come la intendevano gli Egiziani.

Il guerriero prostrato nell' esergo potrebbe aversi per un re Assiro; la tiara però ha il tigrato dell'elmetto Egiziano: e quella pellegrina, che sembra aver sulle spalle, me lo farebbe credere anzi un Soriano. Giacchè mi pare si avvicini molto ad una simile foggia assegnata dai monumenti Egizî ad alcuni dei Katti, dei Lemanon, abitatori del Libano, e dei Rotennu, anzi ancora alle donne di questi. Avverto chi nol sapesse, che oggi i Rotennu non credonsi più un popolo identico agli Assiri, ma secondo il decreto bilingue di Canopo era un popolo dell' alta Siria. Questa figura allora indosserebbe le vesti dei Fenicî o Soriani, e potrebbe esser senz' altro quel nume nazionale, per noi ancora incerto, che presso i Fenicî rappresentava il Set o Tifone Egiziano, il Sutek degli Aamu, o degli Icsos.

Nel contorno di questo nappo n. VIIII sono quattro sole figure. Entro un ventaglio di loto, che s'avvicina alla forma del geroglifico *meh*, che dicemmo simbolo del settentrione d'Egitto, sono alternamente un Arpocrate od un cavallo. Di Arpocrate abbiamo parlato [1]: del cavallo come simbolo solare ancor presso gli Egizî parleremo più tardi. Del nappo n. II, che contiene una stessa scena, abbiamo già parlato.

A questo nappo n. XII, così ricondotto al tipo Egiziano, succede per l' importanza della rappresentazione il nappo n. XI della stessa tomba Prenestina, nella rappresentanza centrale del quale ci parve scorgere Horus, che imprigionato Tifone stermina seguito dal fedele Anubi i seguaci di quello. Questa figura centrale così decisamente Osirica invita a cercare un mito analogo ancora nei due cerchî di figure, che le fanno corona. Oserò dunque dire, che nell' esterno giro questo nappo probabilmente contiene un vero com-

[1] *Bull.* 1876 p. 83.

pendio dell'intiera novella del combattimento di Horus, anzichè una rappresentanza, qual sembra a primo aspetto, di una caccia qualsiasi.

A provarlo peraltro è necessario premettere alcune osservazioni. Il mito solare, che in Egitto era simboleggiato in una pugna fra Horus e i suoi seguaci contro Tifone ed i suoi, in certi miti occidentali, prese l'aspetto di caccia. Anzi uno sprazzo di cacciatore avea già nell'Egitto l'istesso Horus. Poichè essendo egli l'istromento del padre nell'operare ogni cosa, ed anche il suo provveditore, dovea ancor preparargli la cacciaggione e le carni. Perciò nel discorso di Horus ad Osiri trovato nel papiro di Nebseni dice fra le altre cose Horus, che egli ha « ucciso in onore tuo gazzelle e buoi.... ha presi nelle reti per te oche ed augelli »[1]. Questo, che in Egitto era un semplice officio di Horus sommerso fra gli altri tutti, divenne principalissimo fra i popoli occidentali, che cangiarono in caccia il combattimento solare. Anzi, come è noto, in Occidente raddoppiandosi i miti, si raddoppiarono ancora le caccie. Il cinghiale Caledonio, il verro, il cervo, il leone, il bue di Ercole, Procri, e persino il cervo di Silvia ucciso da Ascanio, per non parlare delle caccie dei miti medioevali, furono reminiscenze del mito solare.

Nel lungo passaggio dall'Egitto agli Elleni, avvenuto attraverso la Fenicia, furono necessarî alcuni cangiamenti per adattarlo e per così dire localizzarlo nell'Occidentale, ove regnavano usi assai diversi dagli Egiziani. Accenniamone alcuni.

I numi Egiziani andavano in barca[2]. Forse la inondazione del Nilo, che buona parte dell'anno copriva il paese, suggerì quel simbolo; il cielo, l'oceano celeste, *nun*, più tardi lo perpetuò. I numi invece Elleno-italici andavan sui

[1] Naville, *Zeitsch. für Aegypt.* 1875. tav. II pag. 90. n. 19. 20.

[2] Ἥλιον δὲ καὶ σελήνην οὐχ ἅρμασιν ἀλλὰ πλοίοις ὀχήμασι χρωμένους περιπλεῖν ἀεί: Plut. *Isid.* c. 34.

carri. I primi doveano perciò combattere animali acquatici, i secondi cacciare di preferenza belve terrestri. Gli Egiziani scelsero perciò a simbolo dei nemici del sole i due più badiali, robusti e dannosi animali dimoranti nelle loro acque, il coccodrillo e l'ippopotamo, come dice anco Plutarco [1] parlando di Tifone. Per citare un monumento recente di ciò, si vegga la bella figura di Horus a cavallo vestito alla Romana, che trafigge il coccodrillo, pubblicata dall'illustre sig. Clermont Ganneau nel Settembre di quest'anno [2]. Gli antichi monumenti ed amuleti che lo mostrano sono troppo abbondanti per esser citati. Nelle caccie occidentali si trovano animali delle nostre selve, lupi, verri sopratutto, frai pachidermi nostrani i più vicini all'ippopotamo [3], talora pitoni o draghi, rettile mostruoso ed imaginario, che conserva però le traccie del coccodrillo primitivo. A queste prime e generali differenze altre tengon dietro, che ove sia necessario accenneremo fra poco.

Supposte queste differenze non userò ragionamenti, ma un semplice confronto di monumenti, per trovare fra il nostro nappo e la novella di Horus la corrispondenza da me supposta. Nel tempio di Edfu, sgombrato intieramente dal cumulo delle rovine che lo ingombravano per le cure dell'infaticabile Mariette Bey, ci venne conservata sul muro esterno occidentale del corridojo che lo ricinge, una compiuta serie di scritture e rappresentazioni esprimenti scene del mito di Horus. Questa serie, che venne nobilmente pubblicata nel 1870 per cura dell'illustre archeologo Edoardo Naville, appartiene veramente agli ultimi tempi Tolemaici, cioè a quelli della famosa Cleopatra e di Tolomeo

[1] *Isid.* c. 50. *τῶν μὲν ἡμέρων ζώων ἀπονέμουσιν αὐτῷ τὸ ἀμαθέστατον ὄνον, τῶν δ' ἀγρίων τὰ θηριωδέστατα, κροκόδειλον καὶ τὸν ποτάμιον ἵππον.* Anco Horapollo dice n. 70 che il coccodrillo rappresentava le tenebre, il che torna lo stesso.

[2] *Revue archéol.* 1876 Sept. pl. 18.

[3] Non intendiamo che il verro sia stato introdotto dai Fenici nel mito.

Cesarione [1] 42-30 a. Cr. Ma quelle modificazioni, che subiva nelle lontane regioni e fra pópoli vergenti all'occidente il mito Egiziano, non lo colpivano nel paese natale, fedele oltre misura alle patrie usanze. Le tavole perciò del sig. Naville presentano quel mito nelle pure foggie Egiziane. Paragonandole perciò alla nostra tazza troviamo che questa non solo rappresenta sotto forme semielleniche il compendio della narrazione Egiziana, ma che ha conservato più traccie degli episodî anche più inaspettati, che veggonsi esposti in cotesta. Questa narrazione in Egiziano chiamavasi il libro della giustificazione di Horus sui suoi nemici.

Nel nappo Prenestino si può tutto il contorno dividere in otto scene. Il cacciatore esce in cima della rappresentazione alla caccia; egli è nella biga col suo auriga fedele. Il cacciatore è assolutamente un re Egiziano. La sua biga è rotondeggiante con appesi ai fianchi i turcassi, distintivo delle bighe Egizie e delle Assire più antiche; però cogli otto suoi raggi si appressa ai più pesanti carri de' tempi tardi dell'Assiria, cioè dell'epoca incirca assegnata al nostro cimelio: egli è adombrato da regia ombrella, rivestito di lunga veste, forse di corazza di lino: il suo elmetto tigrato *χeperš*, quale si mostra tre volte almeno in questo nappo, cioè dove squarta la preda, ove è assiso sotto l'ombrella, ove brandisce l'ascia per ispacciar lo scimmiotto, ci richiama l'elmetto Egizio, o almeno una imitazione, che non è Assira. L'arme parimente che impugna il re è peculiare degli Egiziani. Due specie di scuri si mostrano nei nostri monumenti Prenestini: la mazza *χa*, formata da un pesante ovoide manicato, in cui nel dinanzi si inserisce una tagliente lamina di metallo. La vedemmo nel nappo n. XII in mano del re vincitore. La seconda è la presente, chiamata dagli Egiziani *metenit*, ascia tridentata di bronzo o ferro, che congiungevasi al manico per mezzo di chiodi metallici

[1] Il nome del Tolomeo è scritto quasi sempre incompleto, ma il Lepsius ha giudicato appartenga a Cesarione.

inseriti nei suoi tre denti, rinforzando forse ancora con corde o guiggie la legatura. Questa seconda vedesi in mano degli Egiziani, e soltanto ancora in quella de' *χanana* Cananei ossia Fenicio-Palestinesi, che probabilmente aveanla dagli Egiziani imitata. Le figure rimanenti non hanno d'uopo di commento per riconoscersi Egiziane o imitazioni di esse. La folta barba del re è poco Egiziana: ma è una delle molte deviazioni di questi nappi, che almeno ha fondamento nella barbetta dei numi e re Egiziani, di cui parlai altra volta nell'istituto. Questo re Egiziano esce dunque da principio alla caccia. Una seconda scena lo mostra disceso dal carro, assalire, e poi ferire la fiera fra le piante e sul monte, un cervo. Una terza lo mostra, mentre squarta la sua preda appesa ad un albero, la quale non più possiede il capo e le ramose corna, mentre l'auriga porge il nutrimento ai cavalli. Finalmente una quarta scena lo fa vedere assiso in trono e trionfante, mentre sopra due are stanno gli utensili ed arde il sacrifizio, e nel cielo aleggiano i simboli del sole e della luna.

Fermiamoci, perchè qui comincia una seconda parte del nappo, una nuova caccia, e volgiamoci al monumento di Edfu. In queste rappresentanze comincia Horus (tav. I) col presentarsi per combattere Set. Egli è *Hor hut neter aa neb pet* Horus uti Dio grande signor del cielo. Iside lo accompagna incitandolo a vendicare il padre *sment abek set Hor ter nek kab en atefk.* « Si raffermi il cuor tuo figlio Horus, fa di colpire l'ippopotamo contrario al padre tuo ». Toth è presente come scriba celeste, e registrerà il decreto degli onori divini da rendersi al vincitore. Alla tav. 2ª comincia il combattimento e prosiegue sino alla 6ª in dieci gruppi: perchè Horus col suo dardo dieci volte trafigge l'ippopotamo, che figura Set. Ferisce prima le narici, poi la nuca, il capo, il dorso, le costole, il groppone, la coda, i piedi anteriori e posteriori del mostro. Nel portico di Edfu sieguono le feste della vittoria. Prima il re Tolomeo, poi Cleopatra con le regali figlie della città di Tep

inneggiano Horo nel suo esodo *suten mesu himtu en pa tep neham en Hor em χaf.*

Immediatamente siegue la scena dello squarto, tav. IX X. XI. L'ippopotamo Tifone è condannato alla pena del taglione: sarà fatto in brani, come egli divise Osiri. Saranno i brani recati in varî luoghi in offerta a varie divinità: ad Osiri, Haroeri, Anher, Anubi, Tafnut.... Il capo però è riservato ad Iside stessa, forse primo seme della favola di Atalanta. Forse perciò nel nappo Prenestino la belva appesa non mostra nè il capo, nè le ramose corna.

Ora in questo quadro dello squarto si vede un episodio nella sua diversità comune ai due monumenti. Il nappo ci mostra l'auriga disceso ancor esso dal carro porgere sopra una mensa l'avena ai cavalli. Il gruppo potrebbe sembrare un complemento meramente poetico della scena. Or bene in Edfu si ha un pasto corrispondente, che fa sospettare la provenienza da uno stesso tipo primiero. Horus che va in barca non può avere cavalli, ma ecco apparire un animale acquatico, un oca, la oca di Horus a cui si versa da un moggio o cestello il grano nella bocca. Questa apparizione è così inaspettata che l'editore eruditissimo sig. Naville aggiunse protestando *nous ne pouvons guère nous expliquer le complément de la cérémonie, on apporte ton oie, on lui verse le tehteh dans la bouche*.

Finalmente l'ultima scena del nappo trova il suo parallelo nella tav. XI di Edfu. In essa si vede Horus deificato o confermato nella sua divinità, assiso entro un santuario, a cui un sacerdote presenta il divino alato scarafaggio *ap*, non già aleggiante nel cielo, ma posato sul simbolo Egiziano del cielo *pet*. Nella rappresentazione Egiziana non si vede la luna: ma l'unione di questa al sole era usitatissima piuttosto che in Egitto nella Fenicia, e basti a prova la colonna rappresentata dal Longpérier [1], ove sole e luna sono una sotto l'altro pressochè come nel nostro

[1] *Mus. Napol. III* pl. XVIII n. 2.

nappo. Qui si chiude la prima parte, e il primo combattimento o caccia di Horus in ambedue i monumenti.

Ma immediatamente in ambedue i monumenti ricomincia un' altra serie. Nel nappo un combattimento del re contro uno scimmiotto, nel portico di Edfu un combattimento semi-storico e geografico di Horus contro Set, piuttosto in forma di coccodrillo, che di ippopotamo. Di questo raddoppiamento di storia o mito non sa neppure il Naville assegnar la ragione. In Edfu prende il mito un aspetto storico, descrivendovisi Horus co' suoi seguaci, che scendendo dalla Nubia percorre l' Egitto scacciandone Set e i suoi a poco a poco. Nel nappo si ripetono quasi le scene della prima parte. Per primo lo scimmiotto assale la biga reale, che è accolta fra le braccia di una divinità. Anco in Edfu apparisce al principio del secondo scontro Horus accompagnato da Hathor invece di Iside sua sorella, ma nello stesso momento apparisce ancora una nuova dea inaspettata sopra una tal qual quadrighetta della quale i cavalli calpestano già un vinto nemico [1]. Questa dea non è nativa del Pantheon Egizio: essa è invece *Astarit*, Astarte leontocefala e portante sul capo il disco (direi) lunare. La Venere Fenicia Astarte era stata di buon'ora ammessa dagli Egizî, come altri numi Fenicî nel loro Olimpo, sebbene formasse doppio colla Hathor, che in origine era la stessa divinità. Astarte soccorre Horus per la teoria generale di ogni mito, che fa Venere favorevole ai numi ed eroi solari.

Nel nappo, la divinità protettrice non ha distintivo di sorta. Potrebbesi chiamare Iside od Hathor, forse anche Hathor nella sua forma di *Nub*, dea animatrice della montagna dell'Occidente, in cui tramonta il sole, dacchè, come vedremo, può sospettarsi, che qui noi ci troviamo all' ora del tramonto. Ma se nel parallelismo Egizio di Edfu fu introdotta Astarte, è a sospettare che nel nappo Fenicio l'autore intendesse raffigurare la patria divinità. In ambe-

[1] Naville tav. XIII.

due i luoghi il combattimento prosiegue colla sconfitta, indi lo sterminio dello scimmiotto o del coccodrillo [1]. Ma in Edfu la scena non si compie senza collocare i seguaci di Horus, i buoni Messenu, nelle città di Horus, Mesen dell'Oriente e Mesen dell'Occidente. Taccio di questa parte del racconto di Edfu ciò che non può interessare che gli Egiziologi. Pel nostro confronto credo dire, come la città, che nel nappo chiude la rappresentazione, ha da tenersi reminiscenza di questa città de' pii del mito primitivo.

Ma si dimanderà ragione di questo doppio corso di tenzone in un mito solo. Veramente non mi vergogno dire che l'ignoro, se anche il Naville non seppe recarla. Ciononostante soggiungerò una conghiettura, che però non intendo assicurare.

Il viaggio solare è doppio: è diurno ed è notturno, ed i nemici del sole nell' emisfero inferiore non erano ignoti agli Egiziani [2], molto meno la parte ad Osiri dovuta nel mondo sotterraneo. Se la prima vittoria era del sole nel giorno, perchè l'altra non potea esser per la notte? In tutti i miti solari quest'astro nella notte supponesi scender nelle acque dell'Oceano. In Edfu, sebbene gli dei Egiziani vadano sempre in barca, e sebbene la seconda parte del racconto sia semistorica, è però più acquatica della prima, poichè Horus scorre tutti i canali dell'Egitto e del Nilo. Nel nostro nappo, ove comincerebbe la notte, si ha una fonte di acqua, e le piante che veggonsi in seguito mostrano di esser acquatiche. Ma basti.

Nel cerchio interno del nappo sono otto cavalli accompagnati ciascuno da due augelli *pa*. Il cavallo non è animale originariamente Egiziano, ma divenutolo fu fatto simbolo del bene, e con ciò divenne Osiridiano, e portava il nome *nefer*, come anche il dio stesso. Presso gli altri popoli poi il cavallo fu il bruto solare per eccellenza. I

[1] Naville Tav. XIII-XVI. Nappo scena 2ª e 3.ª

[2] *Zeitschr.* 1866. 98. Pierret *Vocab.* 539.

cavalli del nappo sono otto, come sembrarono otto le scene del combattimento. Certamente non potrebbero perciò gli otto cavalli esser tipo delle stagioni. Perchè queste sono solo quattro, anzi nell'Egitto sono soltanto tre, come presso gli antichissimi occidentali. Ma se abbiamo due combattimenti del sole diurno e notturno, le otto scene e gli otto cavalli possono riferirsi alla divisione del giorno di tre in tre ore. Questa divisione di ore entrava in Egitto nella favola di Horus. Come la vita umana si divideva in quattro parti, infanzia, gioventù, maturità, vecchiezza, così il sole Àrpocrate ossia Horus infante nell'aurora, durava la prima ora nell'infanzia, *neχen*, dopo terza diveniva *hun*, giovine, e al fine la sua vecchiezza, *au*, cominciava a nona [1]. Nulla osta perciò, che anche il suo combattimento sia annumerato alle ore del giorno e della notte. L'augello *pa* è il simbolo di tutto ciò che vola, passa. Una voce affine *paut*, e che si scrive con quel geroglifico, significa la neomenia, ed ogni periodo di tempo. Qui le manca il necessario complemento. Ma l'incisore o il popolo Fenicio poco geroglifico forse usollo a simbolo delle ore già comprese nel periodo di tre, e fra gli otto cavalli e i 16 *pa* rappresentò tutto il corso della giornata. Ciò però valga per semplice e debole conghiettura.

Invece crediamo ora dover tornare ad un episodio della leggenda di Horus, che si scorge nella tav. XVIII di Edfu. Ivi si vede un leone coronato dal triplice *atef*, che ha sotto i piedi due nemici prostrati. La leggenda ci dice, che esso è Horus *Hor huti ar χeper tutef en sena en abn*, Horhuti fece divenire il sembiante suo di leone per sua forma. Questo leone sperde i nemici suoi, ne imprigiona 142, li lacera coi suoi artigli, spreme loro fuor dalla gola il veleno, e ne divide le carni ai suoi seguaci.

Questo episodio di Horus trasformato in lione può spiegare come Osiriaci molti dei gruppi dei nostri monu-

[1] Chabas, *Egyptolog.* April. 1824 p. 26.

menti, specialmente se vi si leghi alcuna altra reminiscenza Egiziana. Giacchè non conviene dimenticare, quanta parte abbia il leone, come attivo, quando uccide il toro o il cervo nei monumenti Assiri o di manifesta influenza e stile Assiro, e come passivo, quando in questi stessi monumenti è affrontato dal re o nume. Ma Egizia od Osirica stimerei la figura del leone sorvolato dall' augello, due volte inserita nella « pompa » della tav. 8. Grifi n. V e il leone simile nel centro del nappo della tav. 9, ove gli augelli *pa* nell'alto, lo *scent* dei guerrieri, e la calantica di quello di cui rimane il capo sono di foggia Egiziana. Invece i gruppi dei guerrieri affrontati coi leoni o grifoni di influenza Assira abondano negli oggetti di Kurium e Larnaka. Si mostrano però ancora nella tomba Regulini-Galassi tav. V. Grifi nel basso; nel qual nappo n. VIII la figura del bue ucciso da leoni sente l'influenza Assira; popolo di cui è tipo il bue sgozzato dal leone, che poi fu preso dai Fenicî, indi venne in Occidente. In questo stesso nappo si vede a manca del cerchio interno nell'alto sopra un uomo prostrato un leone assalito da varî guerrieri. In questa figura la posa dell'uomo sente l'Egizio e le figure Tifoniche, che abbiamo già vedute, ed Egizie sono le vesti: ma il concetto è simile alle caccie volgari Assire anzichè ad un mito.

Debbo aggiungere, che il mito solare sotto nomi di numi diversi era però lo stesso nell'Egitto e nell'Assiria, almeno primordialmente; nè sarebbe per ora facile lo stabilire, in quale de' due paesi avesse prima il corso, nè manco facile il seguirne ed accennarne le diversità. Soltanto questa identità può talvolta render difficile il giudicare la contrada d'onde il mito scendesse nell'autore dei nostri vasi.

Il predetto vaso n. XIII con sopra le teste di serpente merita alcune parole, essendo quello de' Prenestini, che più degli altri discostasi dall'influenza Egiziana. Lo stesso può dirsi di due gruppi del vaso del gruppo Palestrinese, dal cui orlo sorgono sei teste di serpente. I due sono nel cerchio interiore un toro assalito da due leoni, gruppo con-

tro cui scocca un dardo un cavaliere col capo volto indietro, e quindi un guerriero che assale col pugnale un leone accompagnato dal cane. Il guerriero è Egizio; il rimanente somiglia ad una caccia naturale. Torneremo su questo nappo fra poco. Nel nappo però di Ceri n. VIII la figura del cane che assale il cervo sul monte richiama la prima scena della caccia Prenestina, e potrebbe credersi tolta od imitata da gruppi Osiriaci. L'adornare i vasi con animali o loro teste era frequente per tutti i popoli. Il serpente per gli Egiziani è animale eminentemente Tifonico, *Apap*, ossia Osiriaco. Personificazion delle tenebre il sole Horus nelle regioni inferiori combatte nella settima ora della notte e lo vince prima di apparir nell'Oriente [1]. Presso tutti i popoli fu però il serpente, fosse *Python*, *Dahâka*, *Ladone* o *Vâsuki*, fosse il *Sir makh* dalle sette teste o l'idra o come che si chiamasse, simbolo maligno, sebbene traspiri sempre nella mitologia uno stato di dio benefico, che anticamente gli fu attribuito.

Inoltre il serpente era in Egitto il simbolo della eternità *tet*, mentre esprimeva la lettera *t*, d'onde venne la lettera ⊗, ט, Θ degli alfabeti. Come simbolo di eternità essa circonda la storia del combattimento di Horus nel nostro nappo n. XI, giacchè eterna è la tenzone del sole contro le tenebre, del male contro il bene. Il serpente nostro non ha la coda nella bocca, contro l'uso comune di tal tipo. Ciò sa di Egiziano; perchè la *tet* poteva in Egitto scriversi egualmente con una sola curvatura o con due, fra le quali disegnavasi una piccola mummia o quasi chiudentesi in un cerchio intero. Ma già nei tempi della formazione dell'alfabeto Fenicio essa vipera era chiusa affatto, poichè chiuso è il ⊗ Fenicio dei più antichi monumenti.

Fra i vasi Egizî si può ricordare uno aureo dei più famosi, coperto a fiorami arcaici e avente in cima un capo di mostro Tifonico fra due mezzi serpenti. Questo vaso è

[1] *Todtenb.* XXXIX.

figurato ai tempi di Tothmes III, cioè di quella dinastia XVIII che regnò sulla Fenicia, come dicemmo. Ivi quel vaso è accennato come tributo di Siria ed appartiene perciò in qualche guisa all'arte Fenicia. Fra i nostri vasi uno n. XIII ha questi mezzi serpenti sull' orlo. Due di Ceri hanno la forma del vaso Egizio *nen*, che ancor esso significa il buono, l'eccellente, il buono stato. Inoltre *nen* o *nun* o anco *nu* è il nome del grande Oceano celeste, e del dio che lo personificava.

La rappresentazione del vaso n. XIII come quelle dei vasi n. I, V-VIII mostrano con poca diversità una pompa di cavalieri e pedoni alternantisi con bighe, e talora alcuni episodî, di molti de' quali abbiamo già parlato. Le pompe religiose avean luogo in tutti i culti, grandissimo poi nel culto Egiziano, per cui non cale il parlarne più diffusamente. I guerrieri sono per lo più vestiti all'Egizia di parrucca o calantica, o elmetto feltrato e *s̆χenti*; alcuni han questo talare, ma gli arcieri Egiziani ne usavano. Alquanti, sebbene armati all' Egizia, sono barbati. Tutti hanno scudi rotondi, il che per riguardo all'Egitto ci porta ai tempi posteriori al re Pianχi ossia ai tempi della XXII dinastia, la Bubastite dei S̆is̆onk, X e IX secolo av. l'e. v. [1], tempi anteriori certamente ai nostri vasi. Alcuni hanno un elmetto rotondo con un principio di cresta, che li collega alquanto alle criniere degli elmi eroici. Ma certamente elmetti simili erano noti all'Asia minore assai prima; forse per la vicinanza era tale l' elmetto nazionale de' Fenicî e Cipriotti. Certamente i Cari e Ioni inviati da Gige re di Lidia in soccorso a Psammitico I Rauahet, (anni av. Cr. 665-611) usarono elmi non molto diversi. Nell' Assiria alcuni elmetti con creste ancor molto più vicine alle eroiche si mostrano nei tempi dei Sargonidi a fianco dell'aguzzo elmo Assiro [2].

[1] De Rougé *Revue Arch.* 1860 p. 297.
[2] Rawlinson *Five mon.* I 433.

In questo vaso appariscono negli scudi di quattro pedoni del cerchio 2° quattro imprese. Ghiribizzo forse dell'orafo, l'uno ha due cerchî di perline, su cui non avrei che dire: ma gli altri tre possono sembrare simboli Osiriaci. Uno è il solito aspide *tet*, il secondo l'augello già detto; il terzo si avvicina assaissimo al pesce Egiziano *an*: ora *an*, sebbene scritto altrimenti, significà ritorno, di nuovo, ancora, ed ancora minuto secondo. In pesci poi eransi cangiati i seguaci di Seth, ed Horus ne sbarazzò perciò le acque del paradiso Egiziano [1].

Il cerchio interiore di questo stesso nappo ha delle rappresentazioni assolutamente agricole. Il mito Osiridiano, comechè solare, era ancora legato all'agricoltura; nulla peraltro dice, che a ciò pensasse l'artefice di questo nappo. Vi figurò forse soltanto lavori agricoli, dissodamenti e caccie di chi allontanava le fiere, onde cavalli, buoi ed animali domestici pascessero in sicurtà. Di pretto Egiziano è solo il zappone di legno *mer*, tenuto dall'agricoltore, e la foggia del guerriero col pugnale che assale il leone. La vigna era ancora più specialmente Osiridiana, sebbene alquanto rara nelle rappresentazioni Egizie [2].

Nel percorrere gli altri oggetti ci sembra già chiarito ancora, che Osiridiani sono gli animali tutti le cui figure sorgono sul magnifico oggetto in oro, del cui nome e scopo non siamo ancora intieramente chiariti, ma che per la sua bellezza e conservazione forma il più bel gioiello di questa collezione. Leoni, oche, cavalli furono da noi incontrati nel corso di queste ricerche come animali rammescolati al mito di Osiri e di Horus. Sole le chimere o sfingi di questa lastra non furono da noi ricordate. Ma la sfinge è noto anzi più degli altri ancora appartenere a questa favola. La sfinge *ses̆eps*, di origine puramente Egiziana, emblema di Horus, era rappresentante del re, perchè il re era Horus

[1] Lefebure *Les yeux d'Horus* p. 72.
[2] Diodoro I 15.

vivente, imagine del dio. E gli Egiziani primi ne cangiarono il capo umano in quello dello sparviere, simbolo di Horus, o di ariete, relativo a Xnum; e talora con quello di grifo, serpe, ed altri animali fantastici unirono il corpo d'un bruto reale. La chimera a più capi non può credersi che derivazione della sfinge, sebbene in ciò si senta ancora la influenza Assira.

Il resto degli ornati o figure delineati ne' nostri monumenti sembrano appartenere anzi che a rappresentazioni di miti a mero artificio di ornamento. Riproducono qua e là gli stessi gruppi già considerati, o figure troppo conosciute per parlarne distintamente.

Nel tripode della tav. dei Monumenti XXXI[a] n 2 sono di qualche momento i borzacchini elegantissimi, che fannogli sostegno. Dacchè tranne gli speroni che mostrano, in ogni parte somigliano alle uose indossate nelle rappresentazioni Egiziane dal popolo *Kefa,* cioè Fenicio [1]. Questo stivaletto non somiglia altrimenti a calze, ma men male che a qualsiasi altra a certe calzature Romane [2]. Sul pugnaletto della tav. XXXI n. 5[a], 5[b] è una figura di Centauro, che sa molto di arcaico, essendo la parte anteriore del mostro formata da estremità umane, non cavalline, al pari di ciò che si vedeva nell' arca di Cipselo e si vede nel tempio di Assos e ne' più arcaici vasi [3].

Poche parole sono ancor necessarie intorno ai geroglifici che cingono due volte il nappo XII, e che si mostrano in un solo cerchio nel n. VIIII. Questi segni hanno un aspetto abbastanza strano e diverso dalle prette forme Egiziane: sono qua e là adorni di cartocci, e deviano dal convenziale sistematicamente conservato in Egitto: in molti è assai difficile e forse impossibile il ravvisare a quale geroglifico Egiziano siano sostituiti. Fu inabilità del copista

[1] Weiss *Kostümk.* 177.
[2] Weiss *Kost.* 967 fig. 384 b, g, k e ancora h.
[3] Paus. V 19; Dennis *Etr.* II 184; *Bull. dell' Inst.* 1876 p. 140 sgg.

incisore? Furono geroglifici speciali adottati per qualche tempo in Fenicia? Lo scarso numero, che ne possediamo e la poca conservazione specialmente del n. VIIII ci vieta il giudicarne. Il chiarissimo prof. Lignana non volle accingersi a decifrarli: altri valenti Egiziologi li credettero gittati là a caso, a solo fine di ornato, senza cercarvi un senso. Queste ragioni ed ancora la scarsissima suppellettile monumentale e libraria in cui noi ci troviamo, e che ci impedisce i necessarî confronti, scuseranno, io spero, ciò che sarò per dire; ma tenterò di dare un saggio di interpretazione, sottomettendo la opinion mia a più esperti e forniti di mezzi migliori per la esegesi Egiziana.

La principale stranezza di queste scritte è la ripetizione anormale del segno delle due foglie, che ad intervalli quasi geometricamente regolari ricorre 31 volte in così breve scritto: nel nappo n. VIIII è egualmente visibile ad intervalli eguali. Esso è in Egizio la lettera *i*, ma è assolutamente impossibile il credere una tal vocale relativamente rara ripetuta tante volte in così breve iscrizione. Di più nel nostro nappo n. XII in un luogo, ove secondo la distanza geometrica sarebbe ad aspettare di trovarlo per la 32 volta, vedesi invece, probabilmente per iscarsezza di spazio, la foglia semplice rappresentante la lettera *a*. Un'*a* sopra 31 *i* è un assurdo in qualsiasi linguaggio. Le due foglie non sono dunque lettera; e può supporsi soltanto che sieno segno di interpunzione, come ci è sembrata ancor la lineola dell'iscrizione Fenicia. Forse ancora potrebbe supporsi, che significasse ciò che noi diciamo musicalmente *bis*: poichè il segno \\, omofono delle due penne, così significa. Allora i geroglifici divisi da quel segno non potrebbero essere che titoli o altro simile di Horus da ripetersi ad uso litanie, del che sappiamo erano assai amanti gli Egiziani.

Ancora se volesse darsi alle penne un de' loro valori grammaticali, questa finale periodica accennerebbe del pari a litania di titoli uniformi.

Le ragioni sopra allegate mi hanno impedito non solo

di trovare, ma mi hanno dissuaso dal cercare di proposito la interpretazione di tutti questi titoli. Ma alcuni pochi mi sembrarono a primo colpo d'occhio prestarsi all' ipotesi. Io qui li riferirò, lasciando sempre questa ipotesi, ancora per me assai dubbiosa, al giudizio altrui. Cominciando dunque sopra il capo dell' Horus che sta a diritta dell' Osiri centrale io leggerei il primo titolo intercalato al *bis*: *uta sur*[1] *ma ra χa*, occhio del sole che produce abbondanza come Ra sorgendo; il 2°: *Ra pa Ra ma ar tai*, sole che è Ra come fattor della terra; il 3°: *pa χu suten seχet*, lo splendore regio dell'Oriente e dell'Occidente; il 6°: *Ra tef urt* sole inaffiatore di abbondanza; il 9°: *em-ef ra ap s-ar tai*, da se in principio il sole fece esser la terra; il 12°: *mer-er Ra Hor χa*, amor di Ra Horus sorgente; il 13°: *nun* Oceano celeste [2]; il 14°: *Hor-ra sma uar χa*, Horus sole avvera l'abbondanza sorgendo; il 16°: *uar χa*, abbondanza sorgente. Nel cerchio interno riprendendo nel mezzo il 19°: *Ra em χa* sole nel sorgere; il 20°: *Ra pa renp ra χa*, sole che rinasce periodicamente sole sorgente; il 21°: *a tet χa a χu*, che eternamente sorge brillante; il 23° e il 25°: *uar Ra* abbondanza (fecondità) di Ra: il 28° *nen er Ra χa* imagine del sole sorgente. Sotto la figura centrale il 32° è *utat Ra,* occhio benefico di Ra; il 33°: *tet er tai,* eternità della terra; e l'ultimo: *suar ra* fecondità di Ra, come nel 23° e 25°: ma in forma causativa. Nei numeri omessi sono dei segni geroglifici di cui non oso asserire quali siano i rappresentanti Egiziani. Forse potrà meglio ritornarsi allo studio per ora incerto e congetturale di questi segni, se altri ritrovamenti ci porgeranno più ampia suppellettile di geroglifici della Fenicia, che potrebbero esser ancora un sistema adottato un tempo da questi popoli e imitato, ma non identico ai geroglifici Egiziani.

[1] Pel significato di *sur* vedi Brugsch, *Voc.* p. 332: il secondo occhio credo pleonasmo dell'orafo, quantunque leggendolo *ar* « che fa » non farebbe danno al senso.

[2] Forse può unirsi al precedente, e supplirsi il nell'.

Dal sin qui parrebbe forse esser nostra opinione che le rappresentazioni di tutta questa classe di monumenti siano tutte compiutamente mitiche, che quindi ne avesse a rimanere escluso qualsiasi elemento storico, e così ancora quello che vide nel nappo n. VIIII il chiarissimo prof. Lignana. Non è peraltro precisamente tale la nostra opinione; anzi abbiamo altra volta cercato nel nappo n. III l'avvenimento storico a cui si riferissero le figure rappresentate nel cerchio esteriore. È anzi la usanza della mitologia Egiziana, che permette di unire insieme mito e storia. Checchè abbia a dirsi delle altre nazioni, delle quali si disputa se nei loro miti si trovino intrusi dei fatti storici, per gli Egiziani è certo che essi immedesimavano i loro fatti storici col loro gran mito di Horus.

Forse sin dal momento in cui il dio Set o Tifone da nume benefico e vincitore del serpente Apap, come era creduto ne' più antichi tempi, fu cangiato in malvagio e intruso nella leggenda Osiriaca, vi fu un amalgama di lui e del mito colla guerra di espulsione degli Hycsos: certamente venne egli confuso col dio Sutek di coloro: e la seconda parte del racconto di Edfu da noi sopra recata è parallela alla storia dello scacciamento dei Pastori, che anch'esso cominciò al mezzodì d'Egitto, e finì in Auari. Sappiamo da Plutarco [1] esservi stato chi diceva Gerosolimo e Giudeo esser figli di Tifone fuggiasco, e così immedesimava la storia dell'Esodo col mito di Osiri; nell'istesse sculture di Edfu non solo Cleopatra e le donne di Tep vengono tamburrando ad inneggiare Horus a mezzo il corso della vittoria [2], ma il giovine re Tolomeo [3]. *Le roi vient au-devant du Dieu, et, comme il est lui même l'Horus victorieux dont l'histoire nous est racontée, il frappe de la lance l'hippopotame.* Il fondamento poi di questo mi-

[1] *Isid.* 31.
[2] Tav. VIII.
[3] Tav. VII e pag. 11.

scuglio di mito e di storia era il riconoscersi dagli Egiziani i re come imagine e perpetuamento di Horus vivente. Essi doveano continuare il combattimento del bene contro il male, rendendo la giustizia nel regno e vincendo i nemici al di fuori. Essi, come per esempio si legge di Sisonk I [1], *erano la imagine di Hormachis che collocollo sul suo trono per compire quant'esso avea cominciato*, e mentre Iside abbraccia Totmes III [2] *Ise neterit maut s-hotep-s Iside sua divina madre lo abbraccia*, il discorso riferiscesi anzi alla madre terrena Ramaaka Hatasu. [3] Se perciò alcuno voglia vedere sotto il mito generale di Horus rappresentato talora un re Horus vivente, e identificata una storica vittoria di quello colla mitica di questo, non troverebbe da mia parte opposizione.

Come ultima conseguenza delle nostre ricerche poi diremo, che nei nostri monumenti di arte Fenicia si scorge che l'influenza Egizia ed Assira non modificò soltanto le forme artistiche, ma ancora ispirò e dettò ai Fenicî i proprî miti di quelle altre nazioni. Anzi noi troviamo in questi monumenti trasportati ad una forma quasi Ellenica ed Occidentale i miti Orientali, e segnatamente il grande mito solare, il mito di Horus. Plutarco avea già veduto la somiglianza di moltissime favole Greche colle Egiziane [4]. *Le cose*, egli disse, *che da poeti vengono cantate de' Giganti, de' Titani, delle scelleratezze d' un certo Saturno, delle contese di Pitone con Apolline, degli omicidî di Bacco e dell' andar errando di Cerere, non sono punto diverse dagli accidenti di Osiride e di Tifone ed altri tali, che ritrovati a somiglianza delle favole si sentono da per tutto. Il medesimo possiamo dire di quelle cose, che si*

[1] *Denkmäl.* III 254 C.

[2] *Denkmäl.* III. 45 C.

[3] Potrebbero aggiungersi altri esempî, ma in cosa nota non li credo necessarî.

[4] Plut. *Isid.* 25. Vers. del Gandini; vd. anco 6, 9. sulla coincidenza de' riti Ellenici ed Egiziani.

fanno segretamente nelle ceremonie e ne' misterii sacri, e si tiene gran peccato lo spiegarle, o lasciarle vedere al volgo. All'asserzione dell'erudito e degli altri, che viveano mentre fiorivano ancora del pari i miti Ellenici e gli Egiziani, consente il confronto che ne vien facendo oggi lo studio dei dotti mitologi. La Fenicia fu l' intermedio fra la civiltà Orientale e l'Ellenica in ogni altro ramo di commerci e di scienza, ed oggi, che i monumenti mitici della Fenicia, prima così scarsi, ci si mostrano e in Cipro e in Italia, e sono improntati di miti di influenza Egizia già trasformati ad una forma Occidentale, dobbiamo dir la Fenicia maestra all'Occidente di questi miti, e lasciare altre ipotesi, che appoggiate a sole, benchè acute, congetture filologiche non hanno per se la testimonianza più solida dei monumenti vetusti.

E. Fabiani.

DIPINTI POMPEIANI ACCOMPAGNATI D'EPIGRAMMI GRECI.

(Mon. dell' Inst. tav. XXXV. XXXVI; tav. d'agg. P.).

Nei mesi di Novembre e Dicembre dell'anno 1875 in Pompei alla via Stabiana fu sterrata una casa, la quale fra tutte quelle di Pompei campeggia per un ornamento insolito ed unico. Essa secondo l'officiale scompartimento è situata nell' isola I della V regione, e porta il numero 18; tocca a settentrione la casa detta di *L. Caecilius Iucundus*, in cui si trovò quell' abbondanza di tavolette cerate, già illustrate dottamente dal chiar. prof. De Petra. Non m' incombe al presente di descrivere il fregio pittoresco di quella casa intera, nel quale un quadro di composizione ardita e magistrale, trovato al primo cubicolo a sinistra della fauce e trasportato nel gabinetto segreto del Museo nazionale

di Napoli non ne occupa certamente l'ultimo posto. È solo mio compito illustrare con brevi parole un ciclo di pitture ondè la detta casa è adorna nell'ultima stanzetta situata all'angolo nord-est del peristilio [1].

Questi quadri, guasti in gran parte, ma per arte rilevanti ed alcuni attorniati da un sistema di decorazione sopraffino, destano interesse straordinario per una giunta grafica, di cui fino ad ora non esisteva esempio alcuno in Pompei. Ciascuna delle cinque pitture, di cui le pareti della camerella vanno adorne, ebbe corredo elegante d'un epigramma greco dipinto sotto la scena rispettiva a caratteri capitali (vd. tav. d'agg. P). Di questi il quinto insieme coll'intera metà inferiore del quadro si è del tutto consunto; il resto non senza studî continuati sono riuscito a decifrare. Nel programma pubblicato dalla nostra università di Zurigo in occasione della solennità accademica anniversaria del 29 di Aprile e della promulgazione dei premiati, commentai quelle iscrizioni, giustificandone distesamente i supplementi che qui tal quali mi contènto di offrire agli eruditi lettori. In pari tempo nella tav. d'agg. P. si ripetono i facsimili delle epigrafi da me con minuta esattezza fatti sopra gli originali.

Nei medesimi giorni di Febbrajo, quando io rivolgevo i miei studî agli epigrammi, il sig. Discanno si occupava a disegnare le pitture; ed alle sue copie, riprodotte fedelmente nelle tavole litografiche XXXV e XXXVI dei *Monumenti* di questo anno, è dovuta la lode di lasciare a stento qualche cosa a desiderare, tanta è la loro accuratezza e verità d'imitazione. Certamente nè egli nè io abbiamo risparmiato tempo, perchè questi

[1] Un succinto avviso di già ne diedero i sigg. Sogliano nel *Bull. d. Inst.* 1876 p. 29-32 e Fiorelli nelle *Notizie degli scavi di antichità comunicate alla R. accademia dei Lincei*, 1876 p. 13-15.

rari monumenti, condannati ad inevitabile e rapida rovina al pari dell' intero ornato pittoresco di Pompei, restassero almeno in fedeli imitazioni conservati alla scienza.

A me parve che i quadri di quella camera già nell' antichità avessero alquanto sofferto e fossero stati rozzamente maltrattati. Nel quinto si osserva un grosso chiodo ed accanto una macchia di ruggine, e nel primo due fori nella figura dell' Amore sembrano anch' essi originati da chiodi. Probabilmente fu adattato alla parete qualche arnese o scansia; e che si sia una volta mutata la destinazione della stanzetta, lo persuadono gli indizî che vi si scorgono di cambiamenti di costruzione e la chiusura d' una porta nel muro sinistro.

I.

La pittura, che si trova a sinistra di chi entra, e che riproduce la tav. XXXV 1, in guisa affatto nuova presenta una scena che forma il soggetto di più pitture pompeiane. Pane ed Eros hanno incominciato a lottare, mentre assiste Venere. Non solo la presenza della dea, ma benanche il modo come la coppia s' intreccia, non trova corrispondenza nella moltitudine dei monumenti che si riferiscono a tal argomento prediletto [1]. L' idea della composizione è raccolta con arte

[1] Cf. Welcker *Zeitschr. f. alte Kunst* p. 475 sgg. e *griech. Götterlehre* II p. 595 sgg., Friedländer *Monum. ed Annali dell' Inst.* 1856 p. 34 sg., Pervanoglu *Annali* 1866 p. 271, ove a torto però si mette nel numero dei relativi monumenti quel gruppo di Melos ivi pubblicato nella tav. d'agg. P 1, in cui Eros apertamente è in movimento di chi balla e Pane, desideroso di quello anch' egli, nient' affatto sta per lottare, O. Jahn *Berichte d. sächs. Ges. d. W.* 1869 p. 25 sgg., Helbig *Wandgemälde* n. 404-407.

schietta nell'epigramma che vi fu dipinto disotto, e che, considerando attentamente i rimasugli di lettere in parte oltremodo esigui [1] ho restituito così:

Ὁ θρασὺς ἀνθέστακεν Ἔρως τῷ Πανὶ παλαίων,
χἀ Κύπρις ὠδίνει, τίς τίνα πρῶτος ἑλεῖ.
« ἰσχυρὸς μὲν ὁ Πὰν καὶ καρτερός· ἀλλὰ πανοῦργος
ὁ πτανός, καὶ Ἔρως· οἴχεται ἁ δύναμις. »

È a deplorarsi che la sola figura di Pane si sia compitamente serbata, mentre quelle di Eros e Venere sono dal più al meno danneggiate. Ma precisamente in quella parte la pittura è maestrevole, d'arte franca sommamente addestrata, ed a confronto più particolarizzata della maggior parte dei dipinti campani, inoltre di colorito, allorquando la vidi, oltremodo splendida ed efficace. Il cinabro della carnagione di Pane è molto intenso e rifulgente di freschezza, il corpo per eccellenza caratterizzato come tendinoso e musculoso, la carne allentata e vizzita, la pelle tigliosa e scabra. Contrasta il corpo di Eros per incarnato roseo e membra floride. Ad ogni modo il pittore è riuscito ad attuare con la maestria dell'espressione il concetto, che lo scaltro Pane si avventa verso Eros da ἰσχυρὸς καὶ καρτερός, come dice l'epigramma. Filostrato nel libro della ginnastica (p. 68) parla di καρτερικῶν ἀθλητῶν εἴδη, e potrebbe ad un dipresso sembrare che il pittore volesse esprimere quel certo tipo di lottatori: καρτερικῶν δ' ἀθλητῶν εἴδη χολικοί, μυώδεις, κοῖλοι τὴν γαστέρα, ἀνεσκιρτηκότες τὴν ὄψιν. Il dio semibestia è di spalle quadre, il suo dorso poderoso indica forza e pieghevolezza, ed il ventre asciutto sotto il torace robusto è

[1] Si confronti il facsimile tav. d'agg. P 1.

come d'un animale snello e saltante. La caratteristica penetra perfino nelle dita, che sono ossee ed aride a guisa di unghie fatte per ghermire; rammentano quegli atleti che Filostrato (p. 66) chiama *καρτερῶς εἴροντες καὶ συνεκτικώτεροι*. Il volto arcigno, che s' accorda coll' epiteto filostrateo *χολικός*[1], non meno si adatta alla persona di Pane, di cui dice Teocrito I 17 sg.

ἔστι δὲ πικρός,
καὶ οἱ ἀεὶ δριμεῖα χολὰ ποτὶ ῥινὶ κάθηται[2]

In pari tempo nel viso di Pane spicca l'attenzione del lottatore, che spia acutamente dove possa l'avversario mettersi allo scoperto. La bocca è aperta, la fronte, che all'insù si restringe e sfugge, come se fosse d'un animale, è aggrinzita e si stira; gli occhi sembrano chiari e mobili, e siccome sopra essi le palpebre e le ciglia propendono e i suoi orli anche al disotto sono fortemente accentuati, così ancora lo sguardo umano ha qualche cosa di ferino. Capillatura e barba, a foggia quasi di giunco, corrispondono all'epiteto, che si appropria a Pane nell'antologia Planudea IV 291, di *φριξοκόμης*. — I chiari nell'occhio e nel viso sono sovrapposti di color verde.

Mentre Pane caccia la destra attorno al dorso del suo avversario, questi ha afferrato il sinistro avambraccio di Pane, avvincendogli coll'altra mano la cervice. La posizione delle gambe e l'intera movenza di Cupido

[1] Cf. p. 70 *οἱ δὲ ἐπίχολοι τῶν ἀθλητῶν*. era celebre l'ammonizione di famosi alipti o maestri di palestra « *ἄνευ θυμοῦ*, » cf. Gomperz *Sitzungsber. d. kaiserl. Ak. d. W. Wien* 1876, p. 570.

[2] Il Meineke nella sua edizione di Teocrito vi allega le parole di Dione Cassio vol. II p. 409, 11: *ἔφη γὰρ αὐτὸν ὀργιζομένῳ Πανὶ ἐοικέναι, ἐπεί πως πρὸς τὸ θυμωδέστερον ἑαυτὸν ἐσχημάτιζεν.*

apparisce agevole, svelta, franca, e come mallevadrice di prossimo trionfo; lo si direbbe uno di quelli γενναῖοι ἀθληταί, che secondo Filostrato (p. 62) nella πάλη sono superiori come εὔστροφοι καὶ πολύτροποι καὶ σφοδροὶ καὶ κοῦφοι καὶ ταχεῖς καὶ ὁμότονοι, nella medesima proporzione che Pane sembra impetuoso e poderoso, ed anzi il suo passo slanciato non è privo d' un certo umore festivo. Infatti l'idea della composizione tanto eloquente è in perfetta armonia con quella dell'epigramma [1].

Accanto alla coppia lottatrice sta Venere come preside dell'agone o βραβευτίς, colle braccia incrociate, assai seria e dignitosa alle vesti ed al portamento. Le cinge il capo una corona aurea a raggi, e da questa in giù scende a guisa di velo il manto giallo, che finge oro, mentre paonazzo è il colore del chitone, sopra cui le ombre sono aggiunte con un rosso brunetto; laddove le particelle di tal colore si sono sfogliate, comparisce un impasto verde. Scarpe di color giallo le vestono i piedi. Dei bracci il sinistro è inviluppato nel chitone, ed il destro ignudo, come dimostra quel tanto d'incarnato che vi è rimasto. Le dita della destra come a trastullo stanno per toccare la verga, che tiene nella sinistra in segno di autorità come sovrana della lotta [2]. Ed in tal modo la dea, abbenchè perfettamente posata,

[1] Di stretta analogia è ancor un passo d'Eliodoro, che contiene la medesima antitesi, *Aethiop.* X 31: ὁ δὲ Θεαγένης, οἷα δὴ γυμνασίων καὶ ἀλοιφῆς ἐκ νέων ἀσκητής, τήν τε ἐναγώνιον Ἑρμοῦ τέχνην ἠκριβηκώς, . . . ἔγνω . . . πρὸς μὲν ὄγκον οὕτω πελώριον καὶ θηριωδῶς τραχυνόμενον μὴ ὁμόσε χωρεῖν, ἐμπειρίᾳ δὲ τὴν ἄγροικον ἰσχὺν κατασοφίσασθαι.

[2] Cf. C. F. Hermann, *disputatio de sceptri regii antiquitate et origine (Gottingae* 1851) p. 7, Krause, *Gymnastik und Agonistik* I p. 195 sg. II p. 906, 909, 915, 922 ecc. Welcker, *Zeitschr. f. a. Kunst* p. 480, H. Hirzel, *Annali dell'Inst.* 1863 p. 406.



appare accinta ad impugnare nel momento che occorresse la verga colla destra e sollevare il braccio scoperto onde intervenire fra i lottanti, sia per por fine al duello, sia per punire chi avesse trasgredito alle regole dell'agone. Il viso di Venere è interamente distrutto; l'espressione in esso senz'altro concordava alle parole dell'epigramma ἁ Κύπρις ὠδίνει, τίς τίνα πρῶτος ἑλεῖ, cioè « Venere riflette con ansietà, chi al primo passo soverchierà l'altro ».

Indietro si eleva un tempio rotondo, il quale indica, a quel che pare, che l'agone si compie nel peribolo del santuario di Venere. La figura del tempio è di color rosso a diverse gradazioni, verdastro lo sfondo, e gli alberi vi sono indicati con tinta grigia.

L'altezza di questa pittura è di m. 1, 6, la larghezza di m. 0,65.

II.

La parete confinante con quella in cui si trova il quadro già descritto, e situata dinanzi all'ingresso, si vede adorna di tre pitture, riprodotte nelle tavole XXXV 2, XXXVI; incomincio da quella di mezzo (XXXV 2, l'iscrizione tav. d'agg. P 2).

Su d'una base, che si eleva in foggia di trono, siede un vegliardo venerabile di aspetto e di atteggiamento. La sua testa rammenta il tipo di quella di Giove, se non che le sembianze sono alquanto meno nobili e la capigliatura e la barba appariscono anzi che no neglette [1]. Attorno al capo gira una benda, che pare fosse gialla o dorata. Il colore del volto e del collo

[1] Il viso è un poco sciupato e difformato nell'originale, ed è perciò, che nella copia il naso sembra oltremodo massiccio; alla pupilla il litografo con una correzione posteriore ha dato troppo risalto.

è rosso-cupo. Egli veste una tunica a maniche di color rosso scuro ed un manto giallo ampio ed a molte pieghe, che scendendo giù dalle spalle viene a coprirgli le ginocchia; calza stivaletti alti di color rosso-giallo. Il braccio sinistro posa sul grembo, l'altra mano è alzata, ed il suo indice, portato a toccare la bocca, unitamente alla stessa fisionomia esprime affannosa meditazione.

Gli stanno dirimpetto, come dinanzi ad un tribunale, due giovani vestiti dell' ἐξωμίς, l'uno coperto il capo con un berretto giallo [1], il quale si stende al di dietro a coprirgli la nuca, ed inoltre sotto di esso si vede uscire una specie di cuffia al fine di ben proteggere il capo ed il collo. Le canne, che ambedue portano, armate di lensa, la sportola e la saccoccia, che loro pendono dal braccio sinistro [2], gli additano per pescatori. Le fattezze in amendue sono volgari e rozzi, l'incarnato, conservato meglio in uno di loro, è di color abbronzato, gialla la tunica. Costui sul davanti, sporgendo la persona innanzi, alza la destra e spalancando la bocca parla al vegliardo premurosamente, ed a giudicare dal complesso, pare che gli proponga materia difficile a risolversi. L'altro, che è indietro, sembra che con stupore guardi il vegliardo. Tale gruppo, che non trova riscontro negli altri dipinti pompeiani, forse porgerebbe grande stento a chi volesse

[1] Nell'originale ed anche nel disegno alcune linee, omesse dal litografo, segnano, a ciò che pare, intreccio; e siccome la forma della berretta non lascia pensare a paglia, la si direbbe fatta di giunchi.

[2] Di forma meno chiara è quel che porta il giovine posto più avanti, sembra però un paniere ad un manico, fatto ad intreccio e chiuso con un coperchio. L'altro tiene una saccoccia gialla ad ombre di rosso, la quale si scorge fra il ginocchio ed il gomito destro di Omero.

illustrarlo, se non levassero ogni dubbio le iscrizioni annesse. Al disopra del vegliardo leggiamo OMHPOC, al disopra dei pescatori AΛEIC, e disotto quel celebre enimma, che ad Omero secondo una leggenda vetustissima ebbero proposto i pescatori dell' isola d' Ios (cf. la tav. d' agg. P 2):

(ὅσσ' ἕλο)μεν λειπόμεσθα, ὅσσ' οὐκ ἕλο(μ)εν (φε)ρόμεσθα [1]

Press' a poco tutti i biografi di Omero, l' autore del cosidetto Agone di Omero e di Esiodo, ed altri ancora narrano o accennano questa tradizione, come Omero già molto attempato, facendo soggiorno in Ios da Creofilo, un giorno venisse a sedere in riva al mare ed ivi interrogasse i giovani pescatori [2], che ritornavano dalla pesca, quale fosse la loro presa, e come quelli gli rispondessero coll' enimma anzi riferito, che Omero invano si affaticasse a scioglierlo, e come egli, sul ricordo di un oracolo, da ciò intendesse che fosse prossima la fine della sua vita, oppure, come altri narrano, per rilevarne l' effetto, affannato di tale sconfitta morisse di crepacuore. Questa storiella era già nota al filosofo Eraclito, come sappiamo da S. Ippolito *refut. haer.* IX 9 *ἐξηπάτηνται, φησίν* (*Ἡράκλειτος*), *οἱ ἄνθρωποι πρὸς τὴν γνῶσιν τῶν φανερῶν παραπλησίως Ὁμήρῳ, ὃς ἐγένετο τῶν Ἑλλήνων σοφώτερος πάντων. ἐκεῖνόν τε γὰρ παῖδες φθεῖρας κατακτανόντες ἐξηπάτησαν εἰπόντες· ὅσα εἴδομεν καὶ κατελάβομεν, ταῦτα ἀπολείπομεν,*

[1] Come ho dimostrato nel l. c. tale scrittura del verso attesta che ne era la genuina forma questa:

ὅσσ' ἕλομεν, λιπόμεσθ', ὅσσ' οὐχ ἕλομεν, φερόμεσθα.

[2] Ora sono giovanetti o giovanotti pescatori, ora semplicemente pescatori; sopra la qual varianza della tradizione ho parlato nel citato programma accademico p. 11, n. 22.

ὅσα δὲ οὔτε εἴδομεν οὔτ' ἐλάβομεν, ταῦτα φέρομεν. È evidente, che il nostro dipinto esprima in caratteristica eloquente il medesimo pensiero che accennano le parole di Eraclito, non che l' epigramma dell' antologia Palatina VII 213. La baldanzosa bassezza del pescatore, che contento del proprio senno ad Omero sillaba il suo sporco enimma, è nel modo più palpabile incarnata nel suo volto rozzo e ruvido, nella bocca spalancata, nella destra levata in alto colle dita tese, nell' assieme del portamento scortese e zotico. Tanto più in Omero spicca la nobiltà della testa, che rammenta Giove, l' attitudine dignitosa; ed il posto elevato da esso occupato ancora conferma tale impressione e dà maggior risalto al contrasto. Così nella totale composizione è punto culminante l' idea, che arguzia volgare sconfigge la divina sapienza del sommo vate; e come l' arte antica si compiace a farlo, la pittura raccoglie in una medesima situazione una serie di momenti che si succedono l' uno conseguenza dell' altro: il proporre l' enimma, l' infruttuosa ed affannosa meditazione di Omero, la maraviglia dell' altro pescatore sull' ignoranza del divino cantore.

Rimangono ancora parecchi accessori da spiegarsi in questo dipinto. La tavola oblunga appoggiata al trono di Omero si potrebbe congetturare che accenni alle opere omeriche. Però chi si rammenta di consimili tavole, che in altre pitture campane sono apposte ad are o sagrari, e che hanno da riputarsi per tavolette votive o quadretti a sportelli [1], anche in questo

[1] Cf. *Mus. Borb.* XII 8 o *Pitt. d'Erc.* V tav. 65 p. 292, e si veda quanto ivi p. 288, 6 vien citato; *Mus. Borb.* VIII 18 o *Pitt. d'Erc.* IV tav. 45 p. 221 nell'estrema striscia; Raoul-Rochette *lettres archéologiques* p. 152 sgg.. O. Jahn *Leipz. Berichte* 1867 p. 107 e *Abhandlungen d. sächs. Ges. d. Wissensch.* XII p. 299, Benndorf *griech. und sicil.*

oggetto affatto congenere non vorrà scorgere altro che una tavoletta consacrata alla divinità che si erge sulla base. Alla colonna che fa sostegno al dorso d'Omero, sono attaccati con legaccie paonazze uno scudo ed un remo, emblemi, a ciò che pare, dell'Iliade e dell'Odissea, i quali ricordano le persone allegoriche del vaso argenteo figurato dall'apoteosi d'Omero nel Museo nazionale di Napoli [1]. Sovrasta la colonna una statua, imitante il bronzo dorato, e raffigura un uomo che regge colla sinistra o asta o scettro o simil oggetto, colla destra tiene forse qualcosa che può parere una ghirlanda. Si sarebbe disposti a riputarlo una divinità sotto la cui protezione Omero si trovi; ma l'attributo nella sinistra a stento permette di crederlo quel dio che sarebbe il naturale patrono del sommo vate, e che oltre di ciò secondo la genealogia favolosa fu ceppo della sua stirpe. Daltronde la vicinanza del mare ci potrebbe far credere che quel simulacro figuri Nettuno col tridente; ed infatti consimile è la statua di Nettuno in un paesaggio ercolanense [2]. Però non saprei conciliare con tal supposizione lo scudo appeso come dono votivo a codesta divinità. Dietro la colonna si vedono alberi e verso la sinistra l'alto mare e su di esso una

Vasenb. p. 12 sgg. Le oscure linee, che nella tavola posta presso Omero si distinguono nel mezzo e disotto, forse indicano anelli ivi attaccati, come fanno sospettare i confronti sopra allegati.

[1] Cf. Overbeck *Pompei*, nella tav. annessa alla p. 552 della terza edizione. Inoltre per gli emblemi si confronti l'Omero della tavola d'Archelao, Müller-Wieseler *Denkm. a. Kunst* II tav. 58 n. 742.

[2] Cf. *Pitt. d'Erc.* I p. 239. In tale caso quell'oggetto oscuro che dissi rassomigliare ad una ghirlanda, dovrebbe esser attributo tutto differente; e non sarebbe sconvenevole il pensare ad un delfino. Siffatta difficoltà forse potrebbe sciogliere chi volesse sul luogo istesso esaminare ancor'una volta attentamente quella sottile e quasi svanita particolarità.

nave montata da gente, che va a vele gonfie; sull'angolo da questa parte si distinguono le colonne d'un tempio, che si erge sul litorale all'estremità della prospettiva.

Di tale pittura l'altezza è di m. 1, la larghezza di 0,59.

III.

Le due pitture che fiancheggiano quella d'Omero, si mostrano all'istante come due riscontri tanto per argomento quanto per composizione. In ambedue ci si presenta una scena campestre attenente al culto di un dio, ai piedi del cui simulacro si compie il rito; e le figure delle persone, in amendue correlative fra loro, sono di minor dimensione di quelle dei due dipinti su descritti.

Molto guasto è il dipinto della parte sinistra, che ritrae la tav. XXXVI 1 [1]. Nel mezzo di questo si eleva su d'una base quadrangolare una colonna, che sorregge la statua a color di bronzo d'un uomo che fa un gran passo innanzi, quasi cammini; non lo ricuopre che una pelle caprina ed è incappucciato con la testa cornuta dell'animale, mentre l'estremità della pelle gli pende sopra il braccio sinistro. La mano di questo tiene un bastone incurvato a punta, o pedo, la destra è sollevata al disopra del capo, per ombreggiare gli occhi, a quel che pare. Evidentemente raffigura Pane, che s'aggira per selve e per campagne e mira in lontananza,

obtendensque manum solem infervescere fronti
arcet et umbrato perlustrat pascua visu [2].

[1] Desso per l'assieme della composizione rassomiglia molto ad una pittura ercolanense pubblicata nelle *Pitt. d'Erc.* IV tav. 17 p. 85.
[2] Così Silio Italico XIII 341 sg. descrive Pane.

Quantunque danneggiato il viso ci fà per lo meno ravvisare color rosso vivace [1] e tratti bizzarri e selvatici. La figura è interamente umana senza attributi ferini, la faccia sbarbata [2]; e se qui per la prima volta Pane apparisce nella pittura campana in cosiffatta corporatura, questo accade appunto poichè è statua destinata all'adorazione e per questa il pittore si prescelse la forma più venerabile. Sulla base s'inclina, come è frequente nei paesaggi paretari, un albero sagro; il nuovo però si è di vedere reti appese allo stesso albero. All'intorno della base si veggono tre uomini; soltanto quello a destra è conservato mediocremente. Veste ἐξωμίς verde e mantello di color giallo, gli cinge il capo una corona; le parti ignude del corpo sono di tinta bronzina. Tiene alla sinistra una lancia e solleva la destra in gesto di adorazione. Gli sta accanto un cane levriere, il che ci fa supporre che tal persona sia un cacciatore. Delle due figure a sinistra l'una volta le spalle a chi guarda; in questa il vestire è il medesimo, se non che ne sono rossi i colori e che gli cuopre il capo un cappello spianato e tondo e di color giallo dà crederlo paglia. Essa pure adorando leva la destra. La terza, che si volge per andarsene, regge una lunga canna ed al braccio sinistro tiene sospesa una secchietta, al solito dei pescatori; in essa l'incarnagione è più chiara che non in quella prima.

Quando io rimiravo questa scena, subito mi tornava in mente quel doppio ciclo di epigrammi dell'an-

[1] Silio Italico l. c. 332 mentova in Pane la *rubicunda frons.*

[2] Sopra tal modo di raffigurar Pane parlò ultimamente il chiar. Wieseler, *commentatio de Pane et Paniscis atque Satyris cornutis in operibus artium Graecarum Romanarumque repraesentatis* (*Gottingae* 1875), ed in *Nachrichten d. Königl. Gesellsch. d. Wissensch. zu Göttingen* 1875 p. 433 sgg.

tologia greca, i quali esprimono la dedica di tre reti fatta a Pane in grazia di triplice presa da tre fratelli, l'uno cacciatore, l'altro pescatore, ed il terzo uccelliere, i quali avevano avuto propizio Pane in terra, in mare ed in aria [1]. Di lettere soltanto dopo diligenti ricerche trovava traccie; e queste, ancorchè molto esigue e deboli, mi bastavano per accertare che vi era stato apposto l'epigramma di Leonida Tarentino inserito nell'antologia Palatina VI 13, che qui riporto, distinguendo con lettere capitali quel poco che sulla parete è rimasto:

Oἱ τρισσοί τοι ταῦτα τὰ δίκτυα θῆκαν ὅμαιμοι,
ἀγρότα Πάν, ἄλλης ἄλλΟς ἀπ' ἀγρεσίης·
ὧν ἀπὸ μὲν πτανῶν Πίγρης τάδε, ταῦτα δὲ Δᾶμις
ΤετραπόΔων, Κλείτωρ δ' ὁ τρίτος, εἰναλίων.
'Ανθ' ὧν τῷ μὲν πέμπε δι'ἠέρος εὔστοχον ἄγρην,
ΤΩΔΕΔΙὰ δρυμῶν, τῷ δὲ δι' ἠιόνων.

È alto questo dipinto m. 0,96, largo m. 0,59.

IV.

Della pittura compagna, che si vede copiata nella tav. XXXVI 2, non è superstite che la metà inferiore, mentre al disopra la parete è quasi del tutto spoglia di stucco. In tal guisa la parte essenziale del dipinto si è serbata, e superiormente alle tre, di cui si è già parlato. Vi si desiderano la testa e gli omeri dell'uomo, come pure la parte superiore della base che senza dubbio doveva sorreggere il simulacro di qualche divinità,

[1] Cf. *Anthol. Pal.* VI 11-16, 179-187; può aggiungersi l'epigramma di Luciano VI 17, come è parodia di quello di Leonida VI 13.

al pari della colonna nel quadro compagno ed in quello di mezzo; e vogliamo anticipare il parere che in questo dipinto soprastava alla scena il nume di Bacco.

Il campo in tinta chiara, che dietro le due persone forma lo sfondo, sembra parete di qualche sagro edifizio, la cui parte superiore ora manca.

Attorno alla base si avvolge una vite carica di grappoli d'uva purpurea, ed un capro si leva bramoso sui piedi di dietro a rodere la pianta. Verso l'angolo sinistro lo stesso capro viene figurato un'altra volta, però in attitudine meno lieta; questa pittura deve esser aggiunta a quelle che abbracciano due scene sul piano istesso; e com'è proprio a siffatta classe di composizioni, anche la presente vuolsi annoverare fra i dipinti di paesaggio, in quanto che lo spettacolo avviene in piena e libera natura e le persone hanno quelle piccole proporzioni, che sembrano esser la caratteristica di codesto genere [1]. Mentre un servo garzoncello, brunastro di pelle ed incoronato di fronde, tiene o tira per un corno e per la coda il capro renitente (ἕλκει τὸν τράγον) [2], che nel suo viso depresso sembra esprimere

[1] Ad esso sopraggiunse poco tempo fa altro dipinto notevole non ancora spiegato della casa d'Orfeo, che descrisse non del tutto correttamente il Sogliano nel *Giorn. d. scavi di Pompei*, n. s. III p. 103. Questa pittura ritrae due atti che si compiono in un paesaggio: Laodamia e Protesilao si riuniscono; Laodamia, separata per la seconda volta e per sempre dal suo sposo, si slancia nel rogo ardente. Forse si deve assegnarè alla medesima classe anche la pittura pubblicata nel *Giorn. degli scavi* n. s. II tav. 2, di cui parlò per l'ultimo il ch. Helbig nel *Bullett. dell'Inst.* 1871 p. 33 sg.

[2] Si confronti il piccolo gruppo in bronzo provenuto dal museo Borgia *Mus. Borb.* XIII 28, 4; più si scostano pel componimento i simili gruppi *Pitt. d'Erc.* IV tav. 45 p. 221 o *Mus. Borb.* VIII 18. Quanto concerne le antiche rappresentazioni di immolazione del capro a Bacco, un ricco materiale è adunato dal ch. Stephani *C. R.* 1868 p. 144 sgg., 1869 p. 58 sg.

un certo presentimento della prossima sorte, un uomo a tunica cinta, a manto e calzari alti, tenendo nella sinistra un'asta, nella destra un racemo d'uva, precisamente del colore di quella che si vede nella vite mentovata, preme questa sul capo dell'animale, consacrandolo vittima alla divinità della vendemmia[1].

Il concetto molto leggiadro ed arguto di tal dipinto geniale vien dischiuso dall'epigramma sottostante (cf. tav. d'agg. P 3):

κἂν με φάγῃς ποτὶ ῥίζαν ὅμως ἔτι καρποφορήσω,
ὅσσον ἐπισπεῖσαι σοί, τράγε, θυομένῳ.

Questi versi non ci riescono nuovi, ma anch'essi ci sono stati tramandati in quel gran repertorio della poesia epigrammatica greca, nell'antologia Palatina IX 75, sotto il nome di Eueno « Ascalonita ». Di più Suetonio nella vita di Domiziano (cap. 14) cita il medesimo distico, narrando di quell'imperatore quanto siegue: *quare pavidus semper atque anxius minimis etiam suspitionibus praeter modum commovebatur; ut edicti de excidendis vineis propositi gratiam facere non alia magis re compulsus credatur, quam quod sparsi libelli cum his versibus erant:*

[1] Lo ἐπισπένδειν il liquore, che dall'uva medesima vien sotto gli sguardi dell'osservatore espresso, facendo risaltare l'identità non di uno solo ma di entrambi i partecipatori di questo piccolo dramma, addita l'idea dello scambio di fortuna meglio che non lo farebbe la solita libazione di vino. Intanto non mi sembra credibile, che per tale scopo e contro la realtà del sagro rituale l'artefice inventasse quello straordinario modo dell'ἐπισπένδειν, di cui pel momento non sò addurre altro esempio. Generalmente sopra la vittima si sparge (ἐπισπένδεται τῷ ἱερείῳ ovvero κατὰ τοῦ ἱερείου) vino, più di rado latte, olio o sangue; cf. Plut. *Romul.* 4; *Popl.* 4; Athen. XI p. 486 a; inoltre Erodoto II 39, IV 62, VII 167.

κἄν με φάγῃς ἐπὶ[1] ῥίζαν, ὅμως ἔτι καρποφορήσω,
ὅσσον ἐπισπεῖσαι σοί, τράγε, θυομένῳ.

Anche gli scolî ad Aristofane (*Pac.* 1132) e sulle orme di questi Suida allegano quell'epigramma. Senza dubbio esso, semplice e discreto di valor poetico e fatto sul modello d'un epigramma di Leonida [2], ha trovato cosiffatta notevole pubblicità, perciocchè fu propagato in compagnia della graziosa composizione pittoresca e come a questa addetto ed annesso. Poichè non v'è dubbio veruno per questo come pel primo epigramma, esser desso composto per servire di epigrafe o titolo a rappresentazione correlativa, ed in tal guisa ora svanisce interamente quel sospetto che sull'integrità dell'epigramma d'Eueno già emise il chiar. Benndorf [3]. La favola apoloco, che ne forma il fondo, viene svolta anche da Ovidio, ma egli, come altrove ha peccato parimente, ha svisato la schietta naturalezza e l'intensa energia della leggenda originale, facendo parlare non già la vite, ma bensì uno spettatore qualunque (*fast.* I 355 sgg.).

[1] Così con Suetonio leggono tanto il codice Palatino dell'antologia greca quanto gli scolî di Aristofane, mentre l'epigrafe pompeiana porge la scorretta scrittura *ποτί*, a torto approvata dal ch. Sogliano; v. quanto ho detto sopra tale varianza nel citato programma p. 14.

[2] *Anthol. Pal.* IX 99.

Ἴξαλος εὐπώγων αἰγὸς πόσις ἔν ποθ' ἀλωῇ
οἴνης τοὺς ἁπαλοὺς πάντας ἔδαψε κλάδους·
τῷ δ' ἔπος ἐκ γαίης τόσον ἄπυε· 'κεῖρε, κάκιστε,
γναθμοῖς ἡμέτερον κλῆμα τὸ καρποφόρον·
ῥίζα γὰρ ἔμπεδος οὖσα πάλιν γλυκὺ νέκταρ ἀνήσει,
ὅσσον ἐπισπεῖσαι, σοί, τράγε, θυομένῳ.

[3] *De epigrammatis quae ad artem spectant* p. 19.

« rode, caper, vitem! tamen hinc, cum stabis ad aram,
in tua quod spargi cornua possit, erit. »

Ed in un passo delle metamorfosi (XV 114) Ovidio dice:

vite caper morsa Bacchi mactandus ad aras
ducitur ultoris [1].

Infatti anche nel nostro dipinto il capro reo vien immolato innanzi a Bacco vendicatore, giacchè, come ho detto di sopra, sulla colonna dovette trovarsi il simulacro di quel dio.

Le dimensioni di questa pittura sono identiche con quelle dell' altra che le fa riscontro sulla medesima parete.

V.

Della quinta pittura, che sull' opposta parete corrisponde a quella della lotta fra Pane ed Eros, più non rimane che una parte superiore. Su d'una grande predella di color rosso chiaro e fregiata di nastri sta un trono arredato di drappi e di cuscini, ed in questo

[1] Inoltre spettano al medesimo argomento i passi seguenti. Marziale III 24:

Vite nocens rosa stabat moriturus ad aras
hircus, Bacche, tuis victima grata sacris.

l'istesso poeta XIII 39 dice:

Lascivum pecus et viridi non utile Baccho
det poenas. nocuit iam tener ille deo.

Vergilio *georg.* II 376 sgg.

frigora nec tantum cana concreta pruina,
aut gravis incumbens scopulis arentibus aestas,
quantum illi nocuere greges, durique venenum
dentis, et admorso signata in stirpe cicatrix.
non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris
caeditur et veteres ineunt proscaenia ludi.

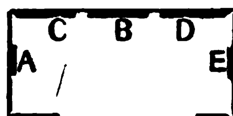
V. ancora quanto ha raccolto il ch. Stephani *C. R.* 1868 p. 144 sgg.; 1869 p. 58; 1872 p. 139.

grandeggia Bacco, cui è a canto la pantera. Anche questo simulacro è di colorito giallo tale da rappresentare bronzo dorato. La persona del dio è oltremodo imponente e divina; le forme del petto appieno muliebri rammentano un' altra statua enea di Bacco raffigurata in un dipinto che si trova nel Museo nazionale [1]. Una veste trasparente gli cuopre la sinistra spalla e il petto, ed in più ricche pieghe l' inferiore parte del corpo. Sedendo verso il lato sinistro egli volta la testa verso l' osservatore; nella destra, che riposa sopra il capo, tiene sospeso un cantaro, e coll' altra mano, appoggiando il braccio sopra un timpano, sorregge un tirso, la cui punta è rivolta al suolo. La sua capigliatura è adorna di corona e di vitte che ne pendono; sopra la fronte si distinguono le punte di due corna. La pantera rivolge la testa al suo sovrano, vibrando la lingua e levando la zampa. Quanto più maestrevole è questo gruppo, tanto più si deve deplorare che della metà inferiore quasi nulla rimanga. Qualche debole ombra di colore mi fece sospettare, che a sinistra stesse o verso il destro lato camminasse un' uomo ignudo, metà rivolto a chi guarda, e ch'egli, lasciando penzolare la sinistra, mettesse l' altra mano ripiegata ad un sacco od otre di color giallo e rosso, che reca sulle spalle. A destra, se non m'ingannano alcuni fievoli resti di colore, stava Sileno calvo e coronato; più dubbiosa è la presenza d' una terza persona in mezzo a quelle due frapposta. A canto a Sileno pare che giaccia per terra un sacco od otre consimile a quello della figura indicata, o parecchi della stessa specie. Certo è, che anche qui dinanzi alla statua del

[1] È pubblicato nelle *Pitt. d' Erc.* II tav. 18 p. 119 e nel *Mus. Borb.* VIII 12; Helbig n. 568.

dio si compie un atto religioso, proprio del suo culto. Questo però quale sia, in una rappresentazione talmente mutilata è cosa difficile a precisare. Forse vi sarà chi memore degli Acarni di Aristofane vorrebbe pensare all'agone del bere che si faceva nella festa dei Χόες, ed in cui era premio un otre ripieno di vino; più a proposito però mi parrebbe la congettura, che vi si facciano i preparativi per i salti festosi dell'ἀσκωλιασμός [1].

Ora in sul finire volgiamoci ancora per un istante addietro, per considerare il complesso e la correlazione dei dipinti che ci siamo adoperati d'illustrare. A maggior commodo del lettore qui inseriamo la seguente figura, che mostra la distribuzione dei cinque dipinti sulle pareti della camera:



A, lotta fra Pane ed Eros. B, Omero con i pescatori. C, oblazione delle reti fatta a Pane. D, la vite ed il capro. E, atto di culto bacchico.

Più intima, come ho di già notato, è l'analogia fra i due dipinti compagni della parete lunga CD. Nei tre rimanenti, che sono capitali per i posti che occupano, le figure si veggono di maggiori proporzioni. I due delle pareti minori AE, che si fanno riscontro abbenchè più lontano, ci introducono nell'ambiente

[1] Si confronti la memoria del ch. Jahn *archaeol. Ztg.* 1847 p. 130 ed ivi la nota 16 p. 132.

bacchico erotico, ed i suoi personaggi, fra loro consanguinei ed oltraciò ravvicinati mediante Pane lottante con Eros, neppure sono estranei alle scene degli altri affreschi dell' istessa camera. La pittura B in mezzo alla parete lunga, cioè quella di Omero, che non ha corrispondenza locale con altra, anche per argomento se ne discosta alquanto, mentre ci presenta una scena della vita favolosa del prisco vate; d'altronde però si avvicina al dipinto attiguo C stante la partecipazione che vi pigliano i pescatori, ed a tutti gli altri di quella stanzetta pel suo carattere gajo e festivo. Dapoicchè l' armonico spirito di tutte quelle scene concatenate, ancora accresciuto ed irradiato dai versi, consiste in ciò che lo svariato ornamento delle pareti emana con imagine e parola un' aria di serenità, di giocondità e di lepidezza.

C. Dilthey.

SCAVI E STUDII NEL TEMPIO DI GIOVE LAZIALE SUL MONTE ALBANO.

Discorso letto dal sig. cav. M. St. de Rossi *nell'adunanza solenne dell'Instituto de'* 15 *Decembre* 1876.

(Tav. d'agg. Q)

Onorato del gradito incarico di dirigere le escavazioni, che cotesto imperiale Istituto Archeologico Germanico ha voluto eseguire sulla vetta del monte Albano nel tempio di Giove Laziale, è mio dovere pubblicare una relazione dei risultati degli scavi predetti e delle osservazioni, che in questa opportunità mi è avvenuto di fare sopra quel tanto celebre monumento.

Sarebbe qui fuor di luogo ripetere l'origine e la storia del tempio di Giove Laziale. La sua origine si perde nell'oscurità dei primitivi tempi; e solo ne è registrata la solenne dedicazione fatta da Tarquinio il Superbo, che stabilì quivi il centro politico religioso della confederazione latina. Su quella sacra altura celebravansi le annue ferie latine dai rappresentanti dei popoli confederati. La memoria di tale solennità fu incisa in ordine cronologico sulle pareti stesse del tempio: la ricerca di questi fasti delle ferie latine è stata lo scopo primario delle escavazioni dall' Istituto ordinate.

Quante volte furono rovistate e scosse le terre e le rovine del tempio di Giove sul monte Albano, altrettante fiate venne in luce qualche frammento di siffatta serie di fasti. E poichè ben poca parte ne fu ricuperata per le passate casuali esplorazioni, è stato saggio consiglio il tentare la regolare escavazione del luogo, all'effetto di verificare se e quanta parte di quel tesoro epigrafico rimanesse tuttora celata sotterra.

Il successo disgraziatamente non ha corrisposto all'espettazione, essendo stato minimo il raccolto epigrafico; intorno al quale rimetto, come è giusto, gli studiosi all'autorevole esposizione, che a suo luogo ne darà il sig. Henzen. Non perciò la regolare esplorazione è stata inutile, od ha dato soltanto il risultato negativo, che pure era necessario certificare. La topografia e la forma arcaica dell'insigne santuario e molte particolarità delle sue fabbriche ed adiacenze dalle odierne ricerche ci sono state rivelate in modo, che non solo acquistiamo notizie inaspettate, ma il concetto architettonico di sì celebrato tempio fino ad ora ricevuto dagli archeologi dovrà essere sostanzialmente mutato.

Verun avanzo nè rudere apparente sul suolo po-

teva oggi additare il punto preciso, ove già sorse quel tempio. Niuna memoria poi od esperienza dei trovamenti fatti nel passato potevano guidarci agevolmente alla scelta del punto, nel quale aprire la terra con probabilità di successo. Dopo l'abbandono generale degli antichi monumenti, la prima memoria che io conosca relativa al monte Cavo, l'ho rinvenuta negli atti della prima visita episcopale fatta nella diocesi di Frascati dopo il concilio di Trento. È dell'anno 1592 e nomina una piccola chiesa dedicata a San Pietro sulla cima del monte Cavo. Ignoro l'origine di questa chiesa, la quale però o non occupò il luogo del tempio, o non ne alterò le forme; perocchè le rovine ne furono viste e delineate circa la metà del secolo XVII. Il mio fratello Gio. Battista ha pubblicato negli Annali di questo Istituto l'icnografia prospettica di quelle rovine conservata in un codice barberiniano [1]. Ma questo disegno, eseguito solo in parte geometricamente e molto prospetticamente, essendo privo anche della scala di proporzione e della orientazione, non presentava dati ovvii e facilmente riconoscibili per dirigere l'esplorazione. Imperocchè non esistendo oggi sopra terra rudere veruno, che potesse esser ravvisato nella pianta del secolo XVII, era impossibile applicarla al luogo e trarne partito pel cominciamento degli scavi. Conoscevamo dai disegni del Piranesi molti frammenti di scultura, basi, colonne, cornicioni, che attestavano soltanto la sontuosità degli edificî ed in parte gli ordini loro architettonici, ma l'illustre architetto niun cenno diè della loro topografia [2]. Sapevamo dal Riccy, che vide quanto ne rimaneva verso la fine dello scorso secolo, che il

[1] *Ricerche archeologiche e topografiche nel Monte Albano e terr. tusculano*, *Ann. d. Inst.* 1873 pag. 162 ss.

[2] Piranesi *Antichità di Albano e di Castel Gandolfo* tav. I. II.

tempio era vòlto a mezzodì, e che a lui era sembrato vedere all'ingresso le tracce di due torri, e che il perimetro delle rovine ascendeva a 320 palmi in lunghezza e 160 in larghezza [1]. Questa misura fu dal Nibby tradotta in piedi parigini 240 per la lunghezza e 120 per la larghezza. Ma le parole del dotto topografo dei dintorni di Roma mi persuadono, che ai suoi dì nulla più esisteva dei ruderi veduti dal Riccy [2]. Costoro non conobbero la pianta barberiniana; e se l'avessero conosciuta, non sarebbero caduti nell'errore di stimare le poche e basse rovine esistenti ai giorni loro come residui d'un tempio edificato e coperto, che giudicandolo dalla vastità dell'area immaginarono grandiosissimo. Il disegno barberiniano, che poi dimostrerò confermato dalle odierne esplorazioni, chiaramente manifesta, il *templum* laziale essere stato un' area sacra all'aperto cielo, sostruita e chiusa da mura di grandi massi, entro il cui recinto sorgeva un'ara ed una cella di mediocri proporzioni. Le misure vastissime date dal Riccy e ripetute dal Nibby come proprie dell'edificio del tempio, sono invece quelle dell'area sacra con l'ara nel mezzo, ossia d'un *templum* di rito e forma primitiva semitica, pelasgica ed italica.

E qui vediamo uno dei più evidenti esemplari delle tre parti costituenti il tempio semitico, definite testè dal ch. Enrico Fabiani; la piattaforma recinta e sopraelevata nella vetta del monte, da Giuseppe ebreo chiamata peribolo, l'altare a cielo aperto ed il santuario o cella edificata e chiusa [3]. Nè a ciò contradicono le reliquie di nobili e grandiose decorazioni architettoniche pubblicate dal Piranesi come appartenenti al tem-

[1] Riccy *Memorie di Alba Lunga* p. 68.
[2] Nibby *Analisi della carta dei dintorni di Roma* T. I p. 116.
[3] La stela di Mesa re di Moab p. 23.

pio di Giove laziale. Quei membri di elegante architettura poterono ottimamente figurare in parte nell'edicola centrale indicata dalla icnografia del codice barberiniano, ed in parte nei molti altri edifici e templi votivi fabbricati presso quello di Giove laziale, come sappiamo dagli storici antichi. Lo stato al tutto rovinoso del monumento quando lo vide il Riccy, e l'ignoranza sua del disegno barberiniano spiegano anche come e perchè egli credette ravvisare le tracce di due torri all'ingresso del tempio. L'apparenza del piantato delle medesime proveniva dalla scarpata in forma di sperone simile alla usitata nelle torri, la quale egli vide nella sostruzione meridionale del sacro recinto. Noi poi, avendo sotto gli occhi la pianta del secolo XVII, dalle notizie e dalle misure dateci dal Riccy apprendiamo, quale è l'orientazione da dare a quella preziosa icnografia, ed approssimativamente anche riconosciamo, quale ne è la scala di proporzione; mentre egli dice d'aver misurato un perimetro lungo 320 palmi e largo 160. Questi dati però non mi bastavano a riconoscere il punto preciso del ricercato tempio nella vasta spianata della vetta del monte Albano.

Continuando l'esame delle notizie registrate dal Riccy, apprendiamo che estrema rovina fu cagionata agli avanzi del tempio di Giove nel 1783, allorquando furono lassù innalzati gli edifici che oggi vi sono. Allora appunto apparvero parti notabili dei fasti; laonde pareva doverne inferire che il tempio fosse collocato nel punto medesimo ove sorge il moderno fabbricato. Siffatto giudizio sembrava confermato dal trovamento avvenuto alcuni anni or sono di non pochi altri frammenti epigrafici appunto presso le mura moderne della chiesa. Ma esaminata ogni particolarità dovetti persuadermi che quest'ultima casuale scoperta si era fatta

scavando in punto dove erano stati forse accumulati gli avanzi non posti in opera dei materiali preparati per le moderne costruzioni, le quali naturalmente furono innalzate coi rottami degli antichi monumenti. Alla medesima specie è probabile che appartenessero anche i rinvenuti nel 1783. Essendo tutto già stato visitato il terreno presso la moderna chiesa, non si avea in questi trovamenti un indizio che ci chiamasse a scavare quivi d'attorno. Ciò non ostante alcuni cavi ho fatto praticare intorno al perimetro delle costruzioni moderne, ma senza risultato. Le memorie raccolte sul luogo dalla bocca di coloro che hanno scavato più volte su quel monte essendo sempre vaghe, incerte e spesso contradittorie, sembravano per me provare soltanto che in molti punti dell'area monumentale erano stati trovati i frammenti dei fasti recentemente venuti in luce. Ed infatti il risultato degli scavi odierni ha dimostrato vero questo giudizio, perchè i quattro soli frammenti nuovi che ora abbiamo trovato giacevano in luoghi diversi e lontani fra loro. In generale poi ho visto nello scavare, che la devastazione e la dispersione dei monumenti quivi è stata immensa; perchè in quell'estrema altura nè le pioggie nè la vegetazione hanno potuto favorire la formazione dei grandi strati di terre, che sogliono altrove custodire i rovinati monumenti. Quivi invece l'erosione meteorica e la piccola coltivazione hanno sempre raso la superficie stessa del piano monumentale, fino a far scomparire, come ho detto, qualunque piccolo rudere al disopra del suolo. Alcuni anni or sono (nel 1869 se non erro), facendosi lavori campestri nell'orto dei PP. Passionisti, vidi io stesso scoprire un piccolo tratto di grossissimo muro formato di grandi parallelepipedi di pietra locale. Disgraziatamente i medesimi predetti lavori esigettero la demo-

lizione di quel tratto forse unico superstite del prezioso recinto. E quantunque allora io non pensassi ad occuparmi della topografia del tempio di Giove, ne serbai memoria segnandone il posto preciso, che oggi diviene un punto preziosissimo nella nostra ricostruzione topografica. Ma un sol punto non bastava ad assegnare precisamente il posto al recinto delineato nella pianta del sec. XVII; tentai perciò verificarne un secondo. Il Nibby nel riferire che la moderna maceria dell'orto è tutta formata coi grandi parallelepipedi di pietra vulcanica componenti anticamente il recinto sacro, dice che taluno di essi giace forse tuttora al suo posto primitivo. Questo sarebbe stato il secondo punto fisso da me cercato; e perciò fu prima mia cura lo scavarvi d'attorno per accertarlo. Ma nè anche quelle poche pietre erano rimaste al loro posto.

Mancando così di qualsivoglia dato per la scelta di un luogo nel quale avere probabilità di rinvenire i desiderati frammenti marmorei dei fasti, determinai di esplorare regolarmente il suolo, cominciando dal seguire le tracce dell'antica via là dove questa si nasconde sotterra; e quindi allargare e profondare lo scavo in tutti i punti dove le terre, apparendo più o meno ricche di rottami monumentali, avrebbero offerto speranza di rinvenire le ricercate reliquie dei fasti. Intanto era sicuro che per lo meno la scienza archeologica ne avrebbe ritratto la determinazione della topografia del tempio, lo che sarebbe stato un compenso non ispregevole, qualora non fosse stato ottenuto lo scopo principale della esplorazione.

La pianta che accompagna questo ragionamento (tav. d'aggiunta Q) è il rendiconto grafico degli scavi fatti ed insieme dei miei studi, per mezzo dei quali credo di aver sicuramente restituita la topografia di

una grande parte del piano monumentale della vetta albana. Ivi le tinte diverse additano le aree scavate, le trascurate, le occupate da moderne fabbriche. Le linee nere poi rappresentano le antiche costruzioni ora vedute; e le rosse rappresentano la icnografia fatta nel sec. XVII. Secondo questa icnografia la via principale non entrava nell' area sacra direttamente, ma obliquamente proveniendo da sinistra. Ciò parvemi indicare che questa saliva seguendo il limite dell'altura e non già continuando a percorrere l' asse stradale medesimo che presenta il tratto ora visibile. Perciò cominciati i tasti trovai appunto che la via piegava per seguire la sinistra dell' altura, e valutatane la pendenza calcolai quanto approssimativamente si era lontano dal suo sboccare nel piano monumentale. Rimaneva così quasi determinato l' ingresso nell' area sacra. Portati allora gli scavi in quel punto dove per tale indizio sperava trovare le tracce del recinto, mi imbattei sopra una vasta camera sotterranea, che non tardai a riconoscere per una cisterna. Dentro essa trovai due frammenti dei fasti ed altri marmi e piombi di moltissima importanza, dei quali poscia ragionerò. Ora interessa notare come in un sol punto apparvero nel profondo di quella cisterna tutti riuniti parecchi massi dei grandi parallelepipedi del recinto. Era facile riconoscere in essi la porzione del recinto che trovandosi sopra la cisterna eravi poi precipitata dentro. Ciò confermava l'indizio già preso dall'andamento della via additante quivi presso l' adito all' area sacra. Sopratutto poi diveniva evidente in questo punto doversi trovare un lato del recinto, e precisamente il meridionale, osservando che eravamo giunti a star di fronte al piccolo tratto del primitivo recinto da me già accertato fin dal 1869. Questo tratto si riconosceva così aver appartenuto al lato settentrio-

nale dell'area sacra, mentre noi eravamo sul meridionale.

Poco mancava a raggiungere la determinazione geometrica della linea, sulla quale sorgeva quivi il recinto. Gli scavi non furono propizî a ciò; ma considerando che il Riccy avea misurato una lunghezza di 320 palmi fra le rovine, e che nella pianta barberiniana, quantunque difettasse la scala proporzionale, scorgevasi disegnata la via, la cui larghezza media è nota, fra le due misure diveniva agevole il rinvenire la mancante scala proporzionale ed applicarla sul posto.

In questa guisa trovai l'area data dalla pianta barberiniana esser lunga m. 65 e larga 48, dando una superficie di circa 3000 m. q. Computata la lunghezza dell'area partendo dal recinto verificato nel 1869, il limite meridionale, e per conseguenza l'ingresso, mi vennero a coincidere esattamente sopra il muro esteriore della cisterna. Una controprova dell'esattezza di questa restituzione dovea subito apparire nella posizione dei ruderi della edicola tracciata quasi nel mezzo dell'area nel codice barberiniano. Anche questa corrispose con precisione, quantunque un solo tratto di fondamento ne sia comparso nei nostri scavi. Anzi la posizione di quella edicola interna mi ha permesso di fissare con ogni certezza i rimanenti due lati orientale ed occidentale dell'area. Dei quali neppure un masso solo essendo rimasto al suo posto, sarebbe stato altrimenti impossibile riconoscere la vera posizione.

Il disegno barberiniano, così restituito al suo posto sul luogo, ci addita gli altri particolari, dei quali nulla rinvenimmo nelle poco fortunate escavazioni. L'area recinta dai grandi massi di lava *sperone* era elevata alquanto al disopra della spianata stessa della sommità del monte, ed oltre l'ingresso meridionale, al quale

metteva la via lastricata a poligoni, dalla parte d'oriente era aperta con una gradinata lunga quanto l' intiero lato orientale. L' ara poi collocata nel centro, rivolta alla scalinata, trovavasi così esattamente anche rivolta all' oriente.

Non posso ora qui io addentrarmi nella discussione dell' orientazione degli antichi templi e massime dei più primitivi, tanto illustrata dagli studî del ch. Nissen; ma non debbo omettere di far notare l' importanza di aver verificato con ogni certezza il fatto della orientazione nell' antichissimo tempio di Giove Laziale. L' esatto riguardare ad oriente dell' ara, congiunto con la forma primitiva del *templum* soltanto recinto e scoperto a ciel sereno, sono dati che concorrono a far risalire l'antichità della religiosità del luogo ad epoche assai rimote e forse anteriori a Tarquinio il Superbo.

Ma relativamente alle oscure ed antichissime origini del culto di Giove Laziale debbo ricordare altri fatti in parte già da me divulgati, in parte risultanti dagli odierni scavi. Altre volte ho avuto occasione di far notare come indubitatamente sul monte Cavo si trovassero le tracce di una assai antica stipe votiva. Era questa rappresentata non solo dalle monete e dalle terrecotte e bronzi votivi di ogni età, ma notai come vi primeggiava l' *aes rude*. Oltre a ciò feci osservare, come a somiglianza del luco degli Arvali il suolo del monte Cavo fosse ricchissimo di frammenti di vasi rozzi primitivi e simili alle note stoviglie arcaiche laziali [1]. Questo spesseggiare dei vasi primitivi ferì gli occhi anche del Virchow, il quale ignorava che io lo avessi già annunciato; e ne diede relazione all' Accademia

[1] *Bullettino del vulcanismo Italiano*, anno I fascicolo VIII Agosto 1874.

delle scienze di Berlino. Gli scavi odierni hanno continuato a confermare questo fatto col trovamento relativamente abbondante di *aes rude* e di rozze stoviglie. Fra queste sopratutto merita ricordo un vaso arcaico laziale quasi intiero, ed un cilindro in terra cotta (v. tav. Q fig. 3), cimelio primitivo di uso ignoto e rarissimo fuori dell'Etruria circumpadana e dell'Emilia. Presso di noi per la prima volta fu rinvenuto dal ch. sig. Nardoni e da me fra la suppellettile arcaica dell'Esquilino [1]. Così l'esemplare oggi rinvenutone sul monte Albano è il secondo che comparisce nel Lazio. La molta rozzezza della sua pasta e della sua forma lo fa giudicare assai primitivo fra gli stessi arcaici monumenti. E per tale rozzezza anche differisce alquanto dai rinvenuti nelle necropoli di Bologna, dove generalmente cotesti cilindri sono adorni alle due capocchie di cerchielli e linee incrociate a graffito. I rinvenuti sull'Esquilino similmente a questo del monte Albano sono privi di qualsivoglia ornamento.

Con molta cura ho esaminato le terre per vedere, se fra la stipe del monte Albano fosse apparsa, come altrove era avvenuto, qualche traccia di stipe litica, ossia spettante all'epoca della pietra; ma neppure una scaglia ha rappresentato quel periodo nelle nostre esplorazioni. La stipe laziale adunque apparisce certamente assai arcaica, ma non risale fino all'epoca neolitica: essa più o meno corrisponde all'epoca delle arcaiche abitazioni rinvenute nell'Esquilino, ed all'epoca delle stoviglie che già hanno il nome loro proprio di arcaiche laziali, la cui età io ho giudicato non lontana dal periodo della necropoli di Villanova e dai tempi della

[1] *Di alcuni oggetti di epoca arcaica rinvenuti nell'interno di Roma*, tav. I n. 8.

Roma reale (cf. Nuove scoperte nella necropoli arcaica albana e l'*aes grave* fra le rocce vulcaniche laziali negli *Ann. d. Instit.* 1871 p. 239 ss.).

Intorno a questa stipe votiva merita finalmente ricordo speciale il punto degli scavi, dove più che in altre parti essa apparve frequente nelle passate e nelle odierne esplorazioni. I piccoli oggetti della stipe trovaronsi tutti fra la terra attorno e dentro l' edicola che sorgeva nel mezzo dell' area; era quella adunque il centro del santuario col simulacro di Giove; ed era quello perciò l' edificio costruito a prismi marmorei, sui quali furono incisi i fasti desiderati.

Come sopra ho accennato, nella pianta barberiniana talune particolarità sono indicate in forma prospettica senza geometrica precisione. In questa guisa per esempio è collocato il pozzo, il quale anche al solo riguardarlo apparisce fuori d'ogni proporzione. Oltre a ciò non fu collocato al suo posto. Ma quale era lo scopo di questo pozzo in un' altura indubitatamente priva di acqua sorgente? La sua tromba, larga fra i 70 e gli 80 centim., non è molto comoda al maneggio dei secchi. Dopo poca profondità mette in una quasi stanza circolare rivestita di intonaco a coccio pisto: ha soli m. 3,30 di diametro e 3 di altezza; laonde non potè funzionare da conserva di acqua. Ma da quella stanza parte un cunicolo che si dirige appunto verso la cisterna di cui sopra ho parlato, situata sul limite del recinto. È tanto evidente che quel cunicolo mette nel grande serbatoio, che stimai non necessario verificarlo, distogliendo gli operai dallo scopo principale della ricerca dei fasti per volgerli ad indagine idraulica. Il seguito dei dati completerà l'evidenza su questo punto. Imperocchè, prese le debite misure di livello, trovo che il suddetto cunicolo va a finire nella parte superiore

della cisterna, nel lato opposto a quello nel quale sta l'altro cunicolo destinato alla erogazione dell'acqua raccolta (v. tav. d'agg. Q fig. 3). È dunque evidente che il pozzo raccoglieva le acque pluviali, e che la stanza sotterranea col cunicolo funzionavano da purgatorio delle acque medesime, prima che si riunissero nel grande serbatoio. Posto tutto ciò non è necessario dimostrare quali acque pluviali fossero raccolte dal nostro pozzo; esse erano evidentemente quelle dell'area sacra recinta dalla maceria di grandi massi. Ma di ciò che è già chiaro abbastanza abbiamo pure un indizio materiale e sicuro. Il topografo barberiniano nel suo disegno semiprospettico ebbe cura di rappresentare, che l'ultimo gradino della grande scalinata era superiore al piano dell'area, e che per entrare in questa si dovea nuovamente discendere. Per niun altro fine potè esser collocato quel vizioso gradino, che per trattenere le acque laddove appunto avrebbero avuto il naturale e propizio esito, se non si fossero invece volute raccogliere. L'area sacra del tempio adunque forma il bacino collettore delle acque, che conservavansi nella grande cisterna. Questa disposizione dell'opera idraulica trova pieno riscontro in una simile opera testè studiata ed illustrata dal ch. P. Angelo Secchi nella città di Segni[1]. Ivi egli osservò che una grandissima cisterna, capevole di 900 m. c. di acqua, la riceveva da un cunicolo che metteva ad una vasta rotonda funzionante da purgatorio, e che questo alla sua volta beveva lo scolo pluviale da una amplissima area spianata e circoscritta ad arte per servire di bacino collettore delle acque. Anzi il Secchi spinse l'analisi sua fino a calcolare coi dati

[1] *Intorno ad alcune opere idrauliche antiche rinvenute nella campagna di Roma. Atti della Pont. acc. de' Nuovi Lincei* ann. XXIX, sess. V, 23 Aprile 1876.

meteorologici la quantità media della pioggia che annualmente poteva esser raccolta dalla platea di Segni; e trovò che misurando quella 2000 m. q. di superficie, sui quali potè piovere annualmente ½ m. cubo di acqua, nella cisterna potevansene raccogliere circa 1000. Era dunque evidente essere stato dall'antico ingegnere calcolato il rapporto fra la capacità della cisterna in 900 m. c. e la produzione dell'area che dava presso ai 1000 m. c. di acqua. Volendo applicare questi dati forniti dal Secchi al caso nostro di monte Cavo, bisognerebbe in primo luogo conoscere esattamente la capacità della cisterna. Questa essendo assai profonda ed apparendo poco dopo il principio dello scavo affatto spogliata di marmi e di rottami monumentali, non volli vuotarla in tutta la sua lunghezza. Ma avendone vista la larghezza di 3 metri e l'altezza di 4, e valutando l'invito del cunicolo proveniente dal pozzo, sembrami quasi certo dover riconoscere l'estremo limite della conserva presso lo sbocco del cunicolo predetto. Ciò posto la sua capacità salirebbe a 360 m. c. di acqua. Questa capacità, qualora la cisterna fosse più lunga, non potrebbe giammai ascendere a più del doppio, perchè la china del monte e la gradinata orientale del recinto sacro non le lascierebbero un maggior posto di sviluppo. Dunque la capacità della nostra cisterna sarà almeno di 360 metri cubi, al più di 720. Paragonata tale capacità coll'area superiore, che è di circa 3000 m. q., si trova non corrispondere ai dati forniti al Secchi dalla cisterna di Segni, dove soli 2000 m. q. di superficie fornivano annualmente 900 m. c. di acqua. Nel monte Albano evidentemente la cisterna è opera molto posteriore all'impianto primo dell'area; quindi si era in libertà ed era utile di dargli le dimensioni proporzionate alla quantità di acqua che poteva essere raccolta. E poichè

ben vediamo in generale, che le cognizioni sperimentali degli antichi erano sempre assai precise ed estese, come lo prova anche il fatto stesso di Segni, sembra doversi concludere, che o una ragione meteorica rendeva meno produttiva di acqua la pianura del monte Albano, o il consumo dell'acqua era tanto rapido, ed in pari tempo così pronto ed abbondante il rifluire di quella a rifornire la conserva, che non era mestieri costruire un grande serbatoio.

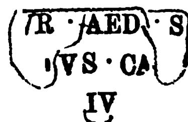
La prima ragione meteorica non è improbabile, osservando che su quella cima isolata la pioggia poco si arresta, e mentre molta acqua passa, poca ne cade al suolo a cagione dei venti che la trasportano a nembi. Ma d'altra parte è da notare, che anche oggidì i giorni piovosi sono lassù più frequenti che altrove, e considerando che molti dati dimostrano l'antico stato meteorico più piovoso assai in generale sui nostri paesi ed in particolare sui monti albani e tusculani, dovremmo credere che la cubicità di acqua raccolta nell'area del tempio laziale dovesse d'assai superare il mezzo metro cubo sopra ogni metro quadrato di superficie. Ciò posto la nostra cisterna avrebbe troppo facilmente rigurgitato o sarebbe stato necessario quasi continuamente tenerne attiva la erogazione. Ed ecco precisamente il punto che viene illustrato dalle scoperte archeologiche fatte negli odierni scavi. Il cunicolo per la erogazione era privo d'intonaco alle pareti, ed essendo invece selciato nel piano evidentemente dovea contenere tubi di piombo, i quali bevevano l'acqua da una o più cassette di distribuzione. I frammenti di queste furono ora scoperti: non possono però esser ricomposti a rappresentare la cubicità dei recipienti. Pur nondimeno sono preziosi, perchè con esempio nuovissimo hanno impronte di lettere residue delle epigrafi relative appunto alla eroga-

zione delle acque, alla loro quantità, al magistrato erogatore. Sono in fine suggellate con la data consolare, che determina l'anno certo e l'epoca storica di tanto raro ed inaspettato monumento. Cominciando da quest'ultima, che per buona ventura è intera, il suggello quadrilungo che ce la rivela, fu improntato in lettere a rilievo ai due lati della cifra CXLI (141) improntata ad incavo (v. tav. Q fig. 4). Il suggello consta di due monogrammi o nessi di lettere MAX, TVB, segue la sigla COS (*consulibus*). È chiaro che si dee leggere: *Maximo*, *Tuberone consulibus*, anno di Roma 743: e che cotesta data è in qualche relazione con quella delle leggi promulgate sulle acque. Imperocchè scrisse Frontino (c. 99): *Quinto Aelio Tuberone*, *Paulo Fabio Maximo consulibus cum res* (aquarum) *usque in id tempus quasi potestate acta certo iure equisset*, *senatus consulta facta sunt ac lex promulgata*. Seguono nel libro di Frontino i senatus consulti *de aquis et aquaeductibus* fatti *Tuberone et Maximo consulibus*. L'acqua adunque della cisterna del tempio di Giove Laziale fu erogata con norme e solennità simili a quelle delle acque pubbliche sorgenti. Infatti la cifra 141 impressa ed incussa dal servo *plumbario* tra i due predetti sigilli non sembra poter essere altro che di 141 quinarie: somma già troppo alta per acqua fornita da una cisterna. Cresce la meraviglia osservando che sotto quella cifra in una seconda linea ve ne è un'altra che sale alla somma di almeno CCCCIIII: dico almeno, essendo rotta la lamina di piombo rasente il primo C. In altro frammento d'altra cassetta rimangono le impronte d'altre simili cifre, anch'esse però forse non intere, trecento quaranta cinque e cento quindici.



Sommando queste sole cifre avremmo 1006 quinarie erogate nelle cassette della cisterna del tempio di Giove Laziale: somma non solo enorme, ma impossibile ad ammettersi nella erogazione di qualunque cisterna anche colossale. Perciò l'analisi di questo punto, per trovare la vera interpretazione delle cifre suddette, diviene soggetto di lavoro speciale ed esce dai limiti e dalla natura di questo discorso. Rimanendo però sempre certa l'esistenza della cassetta di distribuzione, rimane pure certo che la erogazione dell'acqua della cisterna era regolata legalmente; e perciò la quantità dell'acqua dovea esser corrispondentemente copiosa e superiore alla capacità apparente della cisterna.

Anche del magistrato erogatore rimane un indizio nelle lacere lettere scoperte in sì preziosi frammenti.



Egli non fu il *curator aquarum*, ma il *curator aedium sacrarum*, ovvero il *curator aedis sacrae* del monte Albano: come bene si addice all'acqua raccolta dall'area sacra del *templum Jovis Latialis*.

Dall'insieme di sì inaspettati e nuovi dati è necessario inferire che da questa cisterna erogavasi una quantità di acqua assai maggiore della sua capacità cubica; lo che dimostra che d'ordinario essa era sempre rifornita di acque novelle. Era essa dunque più che una conserva un edificio regolatore di acque, ed era equiparata nell' uso ad una vera sorgente di acqua perenne. Quale importanza abbia questo dato per l'archeologia e per le indagini sulla meteorologia antica è argomento impossibile a trattare in brevi parole e

in questa succinta relazione di scavi che è ora conchiudere. Sono lieto che così bella scoperta abbia in qualche piccola parte compensato il difetto delle desiderate tavole dei fasti delle ferie latine. L'esame di tutti gli altri avanzi di costruzioni e di tutti gli altri piccoli oggetti in terra cotta, e bronzo, ed oro rinvenuti nei descritti scavi e sopratutto delle monete, quantunque potrebbe dare qualche risultato non privo di interesse, non mi sembra opportuno intraprenderlo qui nel fine di un già lungo discorso. Del resto tutte le notizie che ad essi si riferiscono trovansi nei rapporti settimanali degli scavi da me consegnati alla Direzione del nostro Instituto. Osservo soltanto che la serie delle monete che continua fino a' secoli del medio evo ed anche ai moderni, dimostra quel luogo non essere forse giammai rimasto del tutto abbandonato e disabitato.

Dichiarazione
della tav. d'aggiunta Q annessa al precedente discorso

Fig. 1. rappresenta gli scavi fatti dall'Istituto archeologico germanico sulla cima del Monte Albano e nel tempio di Giove laziale comparata colla iconografia prospettica delle rovine del tempio predetto esistente in un codice barberiniano del secolo XVII. Le indicazioni in lettere appartengono alla pianta del secolo XVII ed il testo relativo del codice barberiniano. Le altre indicazioni sono fatte con numeri.

Vestigia Templi atque arae Jovis latialis.

A Ichnographia templi Jovis latialis.

B Basis arae quae superest.

C Reliquiae maceriarum votorum.

D Puteal ex unico lapide striatum cisternae veteris.

E Maceria sive murus antiquus ex quadrato lapide.

F Gradus per quos ad aream patebat ascensus.

G Fovea sive conceptaculum profundum.

H Via silice antiquo strata maceriis obsepta.

1. Piccolo tratto del fondamento della edicola centrale rinvenuto negli scavi.

2. Tratto del recinto dell'area a grandi massi rinvenuto nel 1869.

3. Punti nei quali si è verificato negli scavi l'andamento della via antica.

4. Punto della via verificato e distrutto nei tempi passati.

5. Cisterna antica col suo cunicolo per la erogazione verso il declivio del monte.

6. Cunicolo e purgatorio della cisterna riconosciuto entro la moderna grotta del vino.

7. Altra cisterna che sembra moderna.

8. Piccoli tratti di muro che probabilmente arginavano la strada dalla parte del declivio del monte.

9. Mura di una stanza con pavimento a mosaico bianco e nero e con appendice in forma di chiavica per lo scolo delle acque piovane. La posizione di questo edificio e la chiavica predetta comparata con le sostruzioni sopra indicate (8) e la necessità di un accesso regolare all'ingresso principale dell'area dalla parte della gradinata, mi fanno congetturare che il piccolo edificio (9) abbia servito di custodia prospettando innanzi alla biforcazione della via la quale perciò mi sono arbitrato di supplire nella pianta (10).

10. Supplemento di un tratto della via che metteva all'ingresso principale del tempio.

11. Tratti di mura irregolari o fondamenti diversi, taluno dei quali non si può con certezza ritenere per antico.

12. Fabricati moderni e recinto dell'orto. Le linee sottili che descrivono poligoni irregolari rappresentano le aree ora scavate.

Fig. 2. Sezione della cisterna (5) col suo cunicolo d'erogazione e col cunicolo (6) communicante col pozzo D.

Fig. 3. Cilindro in terra cotta rozza spettante alla supellettile arcaica.

Fig. 4. Uno dei frammenti di cassetta plumbea di distribuzione dell'acqua rinvenuti nella cisterna (5) presso l'imbocco del cunicolo per l'erogazione.

DUE VASI ATTICI

(Mon. d. Inst. vol. X tav. XXXIIII).

I due vasi pubblicati nella tav. XXXIIII dei nostri Monumenti si conservano presentemente nel museo della Società archeologica in Atene. La loro provenienza attica è accertata con ogni sicurezza, benchè manchino esatti ragguagli intorno al luogo e alle circostanze della scoperta. Furon ritrovati rotti in molti e piccoli pezzi, coi quali uno d'essi potè esser ricomposto quasi per intero e l'altro almeno nelle sue parti principali. È da avvertirsi tuttavia, che questo restauro non fu eseguito con tutta quell'abilità e cura che sarebbe stata desiderabile [1], come altresì che la nostra riproduzione non può dare alcuna compiuta idea della bellezza dei dipinti.

Il primo vaso, di cui diamo la forma nella nostra tavola al n. 1ª, è alto m. 0,72. Il più gran diametro della sua larga bocca è di m. 0,245, quello del suo ventre di m. 0,17. Sul collo stretto e lungo è dipinta da ogni parte una figura muliebre avvolta per intero

[1] Nella seconda pittura, a mo' d'esempio, la quarta figura a sinistra non poteva essere a contatto con quella che le è a destra, e lo provano i resti di una cassetta che si vedono tra l'una e l'altra. Nella prima scena certi ritoccamenti fatti nella riproduzione sono riusciti male, p. e. quelli della mano e delle vesti del giovanetto.

in un mantello [1], mentre il largo orlo esterno della bocca è fregiato d'un ornato imitante le spire d'un serpente, con che sembra alludere all' uso sepolcrale del vaso stesso [2]. Con ciò si accorda ancora il fatto che il fondo del ventre e del piede sono traforati, come si vede in analoghi vasi del museo di Berlino (n. 1847-49), le cui pitture dimostrano come fossero lavorati per l'uso speciale del culto delle tombe. Sul ventre del vaso si trova la pittura a figure rosse n. 1, riprodotta nella stessa grandezza. Rappresenta una processione di sette donne e un giovanetto, la quale muove con passo solenne da sinistra verso destra. Nel mezzo vediamo un giovanetto vestito di chitone e mantello [3], che suona il flauto doppio e cammina dinanzi ad una donna portante con ambedue le braccia un gran vaso di forma eguale a quella del vaso di cui trattiamo. Una figuretta maschile e nuda, fornita di grandi ali, alla quale senza esitare daremo la denominazione di Eros, si libra in aria tra questi due, e tende le mani verso il vaso, come se volesse aiutare a portarlo. Dietro la donna testè descritta, e parimente sospesa nell'aria, vedesi una corona che par formata di foglie di mirto [4]. Tien dietro un'altra donna, col capo basso e colle braccia ravvolte nel mantello,

[1] Somiglianti figure s' incontrano nello stesso posto anche in altri vasi della medesima specie.

[2] In altri vasi di somigliante forma il fregio in discorso è espresso più chiaramente: *Mon. d. Inst.* III 60, VIII 4, 1° e su di un frammento che si conserva presso il Ministero dei Culti in Atene.

[3] Alcune traccie nella chioma del giovane visibili sopra l'orecchio al mio parere non possono interpretarsi per foglie d'una corona d'alloro, perchè non se ne vedone altre nè sopra la fronte nè dietro l'orecchie. Mi sembravano dei ricci male effigiati. Pur troppo questa parte del vaso è assai guastata.

[4] Non è espresso e non par verosimile che la scena abbia luogo nell' interno d'una casa, di modo che la corona possa immaginarsi

la quale nell'atteggiamento e nel volto esprime chiaramente la solennità del rito a cui prende parte. Le succede una terza, portante nella sinistra una fiaccola, mentre la destra, nascosta sotto il mantello, s'appoggia all'anca. A lei corrisponde dall'altra parte, dinanzi al giovinetto, una compagna con due faci nelle mani, la quale voltandosi mostra d'obbedire a un cenno che le fa colla destra quella donna che chiude la processione [1]. A questo cenno si è arrestata e rivolta anche la prima delle due donne a capo del corteo, la quale porta nella destra sollevata una cassetta, laddove la seconda, avente le braccia nascoste sotto il mantello, prosegue a camminare.

Per quel che riguarda le vesti è da notare che tutte indossano chitone e mantello, salvo quella seguita dal giovane, la quale è vestita di manto solo aggiustato a guisa di diploïdion. Più notevole è la differenza che nell'acconciatura del capo corre tra la donna portante il vaso e le altre, essendo questa contraddistinta da una benda riccamente ornata, laddove quelle o hanno la chioma nascosta da una semplice cuffia (come l'ultima a sinistra e la seconda a destra), o la portano senza alcun ornamento annodata.

Abbiamo già posto in rilievo la finezza con cui il pittore, nel rappresentare una processione quasi unicamente composta di donne, ha saputo evitare quella uniformità che facilmente poteva nascerne, mettendo alcune delle figure secondarie in immediata relazione

appesa alla parete. I pittori si sono permessi talvolta tali libertà, vedi Benndorf, *Griechische und sicilische Vasenbilder* tav. 14; 22, 1.

[1] Questa pertanto è da interpretarsi per l'ordinatrice della processione. Si confrontino le figure corrispondenti nel fregio del Partenone, le quali compiono la medesima funzione: Michaelis, Parthenon tav. 13, 89. 14, 47.

tra loro, e variando abilmente in tutte movimento, atteggiamento e panneggio.

Anche la composizione gli è riuscita egregiamente, poichè come le due figure d'angolo, esprimenti col loro atteggiamento quasi il medesimo motivo, chiudono distintamente la rappresentazione, così il gruppo del giovinetto e della donna portante il vaso, riuniti dalla figura d'Eros, spicca con egual chiarezza come centro dell'azione per le tre figure che lo fiancheggiano da ciascuna delle parti. A questi pregi si aggiunge quello di una bellezza di disegno sì perfetta da ritrovarsi difficilmente l'uguale anche nei vasi attici [1], e l'altro di una rara accuratezza d'esecuzione, visibile sopratutto nelle figure principali.

Non minore è l'interesse che desta la scena rappresentata, la quale per non essere stata sin qui osservata su vasi, offre all'interpretazione non leggere difficoltà.

Forse a taluno nell'osservare la nostra pittura verrà in mente il frammento di un vaso appartenente alla medesima collezione, il quale per più rispetti sembra che abbia col nostro una stretta relazione. È un'anfora di forma eguale a quella del vaso in discorso, e come questo di provenienza attica. La pittura che ne copre la pancia [2] è eseguita nello stesso stile che la nostra, e senza dubbio ci rappresenta una scena nuziale. Vediamo la sposa, distinta dal velo, che viene ornata dalla *nympheutria* e porge la mano allo sposo, il quale sta pronto per condurla solennemente alla sua

[1] Gli altri esempî che io conosco di pitture condotte con questo stile, appartengono tutti a vasi di notevoli dimensioni, p. e. Heydemann *Griechische Vasenbilder* tav. X fig. 1. 'Εφημ. ἀρχ. 1839 πιν. n. 270.

[2] Il vaso è pubblicato dal sig. Heydemann *Griech. Vasenbilder* tav. X fig. 1 (pag. 10).

casa. Ai due lati vi sono le madri [1], tenenti nelle mani le fiaccole (δᾳδες νυμφικαί) indispensabili in questa cerimonia, mentre fra gli sposi vola l'Eros, che suona il doppio flauto [2], contribuendo così a compiere i riti nuziali, i quali richiedevano l'accompagnamento o del flauto o della citara. Dietro la testa del fidanzato scorgesi una corona di mirto, allusiva anch' essa alle nozze imminenti.

Ritornando ora alla nostra pittura ed osservando che in essa oltre la corona ed il flauto occorrono in parte le stesse figure – le due donne tenenti le fiaccole, l'Eros, il cui doppio flauto, con maggior verosimiglianza, è qui passato nelle mani d'un giovane – non dovremo riconoscervi quella scena che là si prepara, cioè l'accompagnamento solenne della fidanzata alla casa del futuro marito?

Ma questa congettura, per quanto sembri accettabile al primo aspetto, incontra pure delle serie difficoltà. È vero che la corona [3] dipinta innanzi all' una delle donne precedute dal giovane potrebbe far credere che in essa sia rappresentata la sposa. Ma non pertanto tutta l'apparenza di questa figura, la trascuranza nell'acconciatura dei capelli e specialmente la mancanza del velo, notissimo attributo delle spose [4] e non tralasciato nella figura della sposa del vaso confrontato,

[1] Dell'una è solamente conservata la fiamma della fiaccola, ma essa si può supplire mediante rappresentazioni analoghe, p. e. Stackelberg, *Graeber der Hellenen* tav. 42.

[2] Da un passo di Polluce (IV 80) si rileva che il γαμήλιον αὔλημα si eseguiva con due flauti di diverse dimensioni.

[3] Sopra la corona come simbolo nuziale ha estesamente ragionato il ch. Helbig, *Ann. d. Inst.* 1866 p. 454 ss. cf. 1864 p. 91.

[4] Vedasi Koehler, *Gesammelte Schriften* to. IV, p. 45; Helbig *Ann. d. Inst.* 1866 p. 453.

parlano contro cotale spiegazione, la quale inoltre non è necessaria, essendo ben conosciuto che delle corone i Greci facevano uso nelle più diverse occasioni. Di più non troviamo rappresentato nè lo sposo, nè quello che in certi casi doveva tenere il suo luogo. Eppoi come si spiegherebbe quella donna preceduta dal giovane e portante nelle braccia un vaso di così grandi dimensioni e di forma tanto insolita? Noi sappiamo da due passi di Polluce (III 37. I 246) che, secondo un antichissimo costume, rimontante sino ai tempi di Solone, nelle pompe nuziali solevasi portare un vaglio e il *φρύγετρον* come simbolo della diligenza con cui la sposa sarebbe per accudire alle faccende domestiche. Ma non ci vien riferito nulla intorno a' vasi della specie del nostro, il quale a giudicarlo dalla forma non era adatto ad alcun uso della vita quotidiana.

Questi argomenti mi paiono sufficienti a provare che la nostra pittura non possa riferirsi ai riti nuziali sopra mentovati [1]. Se la donna preceduta da quella che porta il vaso, fosse meglio caratterizzata da sposa e sulle traccie nella chioma del giovane non esistesse alcun dubbio, si potrebbe pensare ad un'altra spiegazione suggeritaci da una congettura del ch. Kumanudes (Ἀττικῆς ἐπιγραφαὶ ἐπιτύμβιοι p. 17 ss.). Il quale appoggiandosi ad una testimonianza dell'Eustazio (*ad Iliad.* XXIII 141 p. 1293, 7) nelle anfore sepolcrali di marmo tanto somiglianti al vaso dipinto nella nostra scena ha riconosciuto le *λουτροφόροι κάλπιδες* usate in Attica nei riti

[1] È noto che il giorno dopo le nozze si offrivano *ἐν σχήματι πομπῆς* agli sposi i regali nuziali, fra i quali vi erano anche dei vasi fittili. Ma la descrizione di questo rito conservataci da Eustazio *ad Iliad.* XXIV 29 p. 1337, 43 ss. (cf. Suid. I p. 789) non corrisponde alla nostra scena e specialmente non ispiega la figura della pretesa sposa.

nuziali del λουτροφορεῖν e perciò riprodotte nei vasi sovraposti alle tombe dei celibi. Allora qui sarebbe rappresentata l'azione di portare l'acqua destinata al bagno nuziale della sposa. Ma questa ipotesi, quantunque bene difesa dal Kumanudes, non è ancora abbastanza accertata [1]. Del resto sappiamo tanto poco di quel rito [2], che colle testimonianze degli autori non potremmo provare cotesta spiegazione.

Esaminando però di nuovo le due figure principali, vi troveremo una differenza assai notevole, la quale sembra opporsi ad ogni relazione della nostra pittura coi riti nuziali.

Mentre la donna che porta il vaso è distinta per una ricca acconciatura dei capelli (σφενδόνη), la sua compagna invece, disprezzando ogni adornamento, gli ha raccolti in maniera che sembrano quasi raccorciati [3]. Col capo inclinato e strettamente ravvolta nel suo manto essa procede a piccoli passi e quasi titubante. Tutta la sua apparenza, tanto differente da quella festevole delle donne riccamente vestite nella scena nuziale di sopra descritta, non si spiega abbastanza colla timidezza di una sposa, ma se non m'inganno rivela i sentimenti di un profondo lutto, espresso poi chiaramente anche

[1] Vedasi Friederichs *Bausteine* n. 361 p. 199 e Stark *Bursians Jahresberichte* I 2 p. 1484.

[2] Harpocration v. λουτροφόρος dice: ἔθος ἦν τοῖς γαμοῦσι λουτρὰ μεταπέμπεσθαι κατὰ τὴν τοῦ γάμου ἡμέραν, ἔπεμπον δ' ἐπὶ ταῦτα τὸν ἐγγυτάτω γένους παῖδα ἄρρενα e dal Polluce (III 43. VIII 66) rileviamo, che anche una donna poteva tenere il luogo del giovane.

[3] Lo stesso vale press' a poco delle altre donne, di cui solamente due hanno il capo coperto d'una specie di cuffia molto semplice. È noto che i capelli raccorciati erano un segno di lutto (Becker *Charikles* III[2] p. 117 segg.), ma nelle scene sepolcrali dipinte nelle lekythoi attiche generalmente non si trovano indicati (Benndorf *Griech. u. sicil. Vasenbilder* p. 33).

dai lineamenti del volto [1]. Con ciò siamo condotti ad un'altra interpretazione del nostro dipinto, secondo la quale l'anfora portata dalla donna viene ad acquistare un significato speciale. Quale poi sia questa interpretazione, apparirà più chiaramente dal confronto che faremo dei vasi della stessa forma che ancor ci rimangono.

Ordinandoli secondo i soggetti delle rappresentazioni in essi effigiate, si distinguono in due classi: l'una è formata dai vasi adorni di scene nuziali [2], l'altra, e più numerosa, da quelli le cui pitture sono in relazione cogli usi sepolcrali [3]. Non può attribuirsi al caso che tutti questi ultimi contengano la medesima rappresentazione, ripetuta in parte secondo una maniera tipica, vale a dire la esposizione solenne del cadavere nel letto mortuario (πρόθεσις), scena a cui una volta soltanto

[1] Tale espressione di dolore è anche più manifesta nell'originale che nella riproduzione. Non sarebbe da far gran fondamento su questo particolare, se la pittura in discorso non si distinguesse dalla gran massa dei vasi per una perfetta libertà di stile e somma accuratezza d'esecuzione.

[2] 1. Atene, Società archeol. n. 859. Trovato a Pikrodaphni in Attica: Heydemann *Griechische Vasenbilder* tav. X fig. 1 (p. 10). Dumont *Peint. cér. de la Grèce propre* p. 50 n. 1.

2. Berlino n. 804, proveniente da Atene: *Mon. d. Inst.* IV tav. 24 bis, cf. *Ann. d. Inst.* 1845 p. 430 segg. Levezow *Verzeichniss d. ant. Denkmaeler im Berliner Antiquarium* p. 167. Gerhard *Berlins antike Bildwerke* n. 804. Trovansi inoltre nel Varvakion due vasi di questa forma di dimensioni straordinariamente piccole (m. 0,28 altezza) con pitture di donne e di Vittorie. In un rilievo del nuovo museo di Atene (Pervanoglu *Grabsteine* p. 53 n. 26 [?]), che pare un frammento di una anfora sepolcrale, vedesi sul suolo presso una donna seduta, che tiene un bambino nelle fascie, una di queste anfore. Forse il vaso è aggiunto in senso analogo come nella pittura di una lekythos attica (Dumont *Vases peints de la Grèce propre* p. 19 [*Gaz. des beaux-arts* 1873]) la stele sepolcrale ad una scena di toletta.

[3] 1-3 Berlino n. 1847-49 = *Mon. d. Inst.* III tav. 60. *Ann. d. Inst.* 1843 p. 276 sgg. (Henzen). 1864 p. 185 sg. (Conze) cf. *Bull. d. Inst.* 1829 p. 126 sgg. 1843 p. 146. Gerhard *Neuerworbene Denkmaeler des*

va unita come episodio secondario la deposizione della cassa mortuaria entro il sepolcro e il lamento delle donne sul tumulo. La scelta di siffatti soggetti e la maniera tipica di trattarli c'inducono ad ammettere che tali anfore fossero lavorate per uso del culto sepolcrale, e che i loro ornamenti fossero quasi prescritti da regole tradizionali. Con ciò ben s'accorda l'esser molti di essi privi di fondo e non adatti pertanto ad usi pratici. Posson quindi confrontarsi colle lekythoi attiche, il cui carattere sepolcrale nelle pitture è espresso con altrettanta chiarezza, e al pari di queste sembra che le nostre anfore fossero peculiari all'Attica. Quivi per lo meno sono venuti alla luce tutti gli esemplari noti sino ad ora [1]. Qual fosse poi la maniera con cui venivano adoperati, ci vien mostrato dalla pittura di una lekythos attica, nella quale vedesi una di queste anfore collocata sopra una stele sepolcrale [2]. Ma per la loro

Berliner Museums III nr. 1847-49. Benndorf *Griech. u. sicil. Vasenbilder* p. 6 n. 3-5 (Dumont *Peint. cér. de la Grèce propre* p. 33 n. 1). Brunn *Probleme* p. 41 (125).

4. Atene, Società archeol. = *Mon. d. Inst.* VIII tav. 4, 1a-1e, tav. 5, 1f-1h *Ann. d. Inst.* 1864 p. 184 segg. (Conze). *Archaeol. Anzeiger* 1864 p. 205* sg. 251*.

5. Atene, Società archeol. — *Mon. d. Inst.* VIII tav. 5, 2a-2d *Ann. d. Inst.* 1864 p. 186 sgg. (Conze) cf. Benndorf l. c. Tutti questi vasi sono stati trovati presso il Capo Kolias. La forma dei vasi con figure nere si distingue pel corpo alquanto massiccio (Brunn *Probleme* p. 41) il che ha reso necessario d'ingrandirne il piede e di fissarne il sottile manico in parte lungo il collo.

1 Confrontisi ancora il vaso effigiato in certe monete attiche presso Thiersch, *Ueber die hellenischen bemalten Vasen* (*Abhandl. der k. bayerschen Akad.* I Cl. IV 1) tav. II 79 cf. II 77.

2 Birch *History of ancient pottery* II p. 124. Sulla esattezza di questa riproduzione ha sollevato qualche dubbio il Benndorf (*Griech. und sicil. Vasenbilder* p. 37 n. 193). Su d'uno dei vasi sopra citati (*Mon. d. Inst.* VIII tav. 5, 1f, cf. *Ann. d. Inst.* 1864 p. 195) vedesi collocata sul tumulo un'anfora, la quale almeno in alcuni punti rassomiglia a quella in discorso.

grandezza e pel concetto espresso dalle loro figure potevano ancora essere adatte a ricevere le ossa del morto. Accennano per lo meno a tal uso alcune pietre incise [1], dove si vede Caronte in atto di trasportare dalla sua barca alla riva dell' inferno custodita dal Cerbero certe stoviglie di forma assai somigliante, che non possono esser altro se non urne cinerarie. Ma più che da questi confronti, il carattere sepolcrale de' nostri vasi rimane provato dal fatto che la loro forma osservasi ripetuta appunto in quelle anfore di marmo, eseguite o in lavoro compiuto o in rilievo, le quali secondo un costume diffuso in tutta l'Attica solevano collocarsi sulle tombe [2].

Anche i risultati di questa investigazione sono favorevoli all' ipotesi che la spiegazione della nostra pittura sia da ricercare negli usi funerari.

È noto che nell' antica Grecia due metodi di sepoltura continuarono ad adoperarsi contemporaneamente. Secondo l' uno il cadavere era chiuso in una cassa e collocato nella tomba, come vediamo rappresentato in uno dei vasi sopra menzionati (p. 340 not. 3 n. 4). Secondo l'altro il cadavere era bruciato nel rogo, le ceneri raccolte in un vaso eran trasportate con solenne pompa al sepolcro; ed a questa scena sembra riferirsi la nostra pittura.

Così almeno intendiamo, perchè la donna che porta nel vaso le ceneri del morto sia stata contraddistinta mediante il suo ricco abbigliamento come la figura principale del dipinto, mentre nella sua compagna

[1] Lo scarabeo di Townley: Christie *Paint. Gr. vases* pl. 5 = C. W. King, *Antique gems and rings* pl. 34, 117, e uno scarabeo proveniente dalla Grecia: Clarke *Travels in var. countries* II, 2 p. 516 (cf. p. 528, 4) = Müller-Wieseler *Denkm. d. a. K.* II, 69. 870. Cf. *Bulletin de corresp. hellén.* 1877 p. 43 n. 4.

[2] Pervanoglu *Grabsteine* p. 15 sg. Kumanudes *Ἀττικῆς ἐπιγραφαὶ ἐπιτύμβιοι* p. 17 sgg. Friederichs *Bausteine* n. 361 p. 199.

immersa in profondo lutto ora potremo riconoscere la parente e forse la vedova del defunto.

Anche la spiegazione delle altre figure non presenta ulteriori difficoltà. Secondo una legge di Solone [1] la sepoltura doveva aver luogo di buon' ora, prima del sorger del sole, e ciò rendeva necessario l' uso delle fiaccole. Sappiamo inoltre che il canto funebre soleva essere accompagnato dal flauto, e sebbene Solone avesse vietato questo costume, come ogni altra violenta espressione del dolore, pur tuttavia la forza della tradizione soverchiava spesso quella della legge [2]. Nella nostra pittura non si vede espresso nè il canto nè il lamento delle donne, e ciò è in conformità delle disposizioni di Solone; ma uno degli antichi costumi vi è pur mantenuto, ed è quello che il funerale si compia al suono del flauto [3]. Finalmente quella donna che è a capo del corteo potrebbe portar nella cassetta tenie, corone ed altri oggetti con cui doveva adornarsi la tomba [4].

Potrebbe parere strano il non trovarsi uomini tra quelli che compongono il corteo, se non si ponesse mente che il pittore non poteva disporre che di uno spazio ristretto. Oltre di che è noto, che a tenore di una legge solonica uomini e donnè dovevano star separati nelle pompe funebri [5]. Quanto alla corona di

[1] Cf. K. F. Hermann *Griechische Privatalterthümer* § 39, 17. 18.

[2] Plutarch. *Solon.* c. 21. Cicero *de legg.* II, 23.

[3] Eran per solito donne quelle che suonavano il flauto, ma da un passo di Platone (*Legg.* VII p. 801a οἷον οἱ περὶ τοὺς τελευτήσαντας μισθούμενοι Καρικῇ τινι μούσῃ προπέμπουσι τοὺς τελευτήσαντας cf. Poll. IV 75) apparisce che anche uomini potevano far tale ufficio.

[4] Su lekythoi attiche incontransi spesso siffatte figure cf. p. e. Benndorf *Griech. u. sic. Vasenbilder* tav. 15. 16, 1.

[5] Demosth. *adv. Macart*, p. 1071 § 62. Anche la legge di Julis, che ha tanta affinità con quella di Solone, contiene una disposizione somigliante (U. Koehler, *Mittheilungen des athenischen Instituts* I 2 p. 144).

mirto che è dipinta dinanzi al capo della donna in lutto, basterà accennare alle non rare rappresentazioni di lekythoi attiche [1] nelle quali vediamo siffatte corone parte attaccate alle stele sepolcrali parte portate da donne che vanno ad adornarne la tomba, e specialmente corrisponde alla nostra una pittura [2], dove tra le donne piangenti sulla tomba del defunto vi è aggiunta una corona come simbolo sepolcrale relativo non ad una sola persona ma a tutta la scena.

Non abbiamo finora fatto parola della figura d'Eros la cui presenza potrebbe sembrare strana in una scena funeraria. È vero che la relazione fra gli Eroti e la morte non fu ideata prima dei tempi romani, e non occorre mai sui vasi dipinti. Ma non è necessario di riferirsi a queste idee per ispiegare la nostra pittura [3]. Sono assai numerosi gli esempi che Eros, volando verso i giovani amanti, simboleggia i sentimenti di un amore felice e qualche volta anche infausto [4], da cui essi sono agitati. Così p. e. sopra un vaso della raccolta di Monaco (n. 294) vi sono riuniti un giovane amante immerso in profondo lutto ed un Eros volante con una tenia nelle mani verso la stele sepolcrale della defunta sposa, e col confronto di questo vaso si spiega anche la nostra pittura, dove la figura dell'Eros non

[1] Benndorf *Griech. und sicil. Vasenbilder* tav. 14. 18, 1. 19, 2. 20, 1. 21, 1. 26. Sul carattere sepolcrale del mirto vedasi Eurip. *Electra* 324. 512. Athen. XV 678 B. Virgil. *Aen.* III 23. Plin. *N. H.* 35, 160.

[2] Benndorf l. c. tav. 14.

[3] Nemmeno si può riconoscere in quella figurina l'immagine di un *eidolon*, il quale dovrebbe esser molto più piccolo. Si confrontino p. e. Stackelberg *Graeber der Hellenen* tav. 48. Panofka *Antiquités du cab. Pourtalès-Gorgier* pl. 25. *Mon. d. Inst.* VIII 4. O. Jahn *Arch. Beitraege* p. 128 sgg. Benndorf *Griech. u. sicil. Vasenbilder* p. 33 seg.

[4] Furtwaengler *Eros in der Vasenmalerei* p. 53, dove sono citati altri esempi.

è, per così dire, che un simbolo allusivo ai sentimenti pietosi delle donne che rendono gli ultimi servigi all'amato defunto [1].

Chiudendo queste mie osservazioni sul vaso in discorso non mi nascondo, che la interpretazione di una pittura che tuttora rimane unica [2], deve ritenersi soltanto come un tentativo, fino a tanto che non sia confermata da ulteriori scoperte. Sembrami frattanto che il soggetto sia perfettamente adattato ad un vaso, il cui uso sepolcrale non solo è denotato dalla forma, ma sicuramente provato dalla mancanza del fondo e da quegli ornati a foggia di serpente sopra descritti che ne fregiano l'orlo della bocca.

Ora non mi rimane che aggiunger alcune parole sul secondo vaso di cui è riprodotta la forma nella nostra tavola sotto il n. 2ª [3]. La pittura a figure rosse (n. 2) [4] che ne ricopre il ventre, sebbene d'esecuzione un po' trascurata, è di singolare bellezza, e merita osservazione specialmente per le dorature introdottevi delle corone, degli orecchini e delle collane che adornano le figure principali [5].

[1] Ricordiamo però che in altre scene funebri dipinte sulle lekythoi d'Attica occorrono più volte delle figure simili, le quali, benchè finora non abbastanza spiegate, certamente non possono essere Eroti. Vedasi l'esemplare pubblicato dal Dumont *Vases peints de la Grèce propre* p. 22 [estr. dalla *Gaz. des beaux-arts* 1873].

[2] Secondo un'osservazione del Koehler *Mittheilungen des athenischen Instituts* I 2 p. 142 nota, è venuta alla luce recentemente un'altra rappresentazione dell'ἐκφορά su di un vaso attico; ma questa non ci offre la nostra scena, sibbene quella del trasporto del cadavere nel carro mortuario.

[3] L'altezza totale del vaso è di m. 0,80; il maggior diametro del ventre è di m. 0,24. Sul piede son dipinte da ciascuna parte due donne, tra le quali v'è un paniere giacente sul suolo.

[4] Il disegno nella nostra tavola è ridotto a due terzi.

[5] Non potevo scoprire alcuna traccia di altri colori. Sopra i vasi ornati di dorature si confrontino O. Jahn *Ueber bemalte Vasen*

Nel mezzo veggonsi assise l'una dirimpetto all'altra sopra sedie due donne, una delle quali è in atto di deporre una corona sul capo della sua compagna. Sulle sue braccia sta un Eros, il quale tiene sospesa una corona sul capo di ciascuna delle due. Di qua e di là di questo gruppo si veggono donne con arredi da toletta nelle mani. Un gruppo consimile è dipinto a destra, vale a dire una donna che siede su d'una sedia e tende le mani verso un'altra che l'è dinanzi. Sopra di lei librasi un Eros in atto di metterle una corona sul capo. Accanto a lei vedesi in terra un vaso della stessa forma di quello di cui parliamo. Una Nike con una cassetta e tenia nelle mani è sospesa di sopra, mentre altre donne con alabastri e cassette per toletta riempiono lo spazio restante.

È questa una delle varianti di quel soggetto che con tanta predilezione incontrasi trattato sui vasi attici [1]. Tali scene sogliono riferirsi ad Afrodite od Elena colle loro donne. Stephani ricorda le gare di bellezza (κάλλους ἀγῶνες) che avevan luogo in diverse parti della Grecia (Athen. XIII 609 F). Ma in mancanza di qualsiasi determinata caratteristica, la spiegazione dev'esser presa in un senso anche più generale [2]. Non abbiamo alcun

mit Goldschmuck. Heydemann *Iliupersis* p. 10 e *Griech. Vasenb.* p. 5. Dumont *Peint. cér. de la Grèce propre* p. 45.

[1] Tre vasi della medesima specie conservansi nel Varvakion. Anche in Crimea si è trovato un vaso così perfettamente simile al nostro nella forma, nella tecnica e nel soggetto, che convien supporlo proveniente dalla medesima fabbrica ateniese: Pietroburgo *Ermitage* n. 1811 = *Antiquités du Bosphore Cimmérien* tav. 49 = de Witte *Élite cér.* IV tav. 33A. Cf. Pietroburgo, *Ermitage* n. 1812 = *Ant. du Bosph. Cimm.* tav. 52 = *Ann. d. Inst.* 1841 tav. d'agg. A, 11 = *Élite cér.* IV tav. 33B. = Stephani *Compte rendu* 1860 p. 19. 1865 p. 88.

[2] Furtwaengler *Eros in der Vasenmalerei* p. 48. cf. O. Jahn *Berichte d. sächs. Ges. d. W.* 1854 p. 243 segg.

argomento per riconoscere in queste pitture altra cosa se non la glorificazione ideale della bellezza muliebre, la cui potente influenza è espressa chiaramente dalle figure di Eros e Nike, soggetto particolarmente appropriato ad adornare un vaso che, come rilevasi dalla nostra pittura, era adoperato nella toletta delle donne.

TH. SCHREIBER.

MONUMENTI RELATIVI ALL'ODISSEA.

(Tav. d' agg. R.).

Nella tavola d'aggiunta R son pubblicati tre monumenti sinora inediti, contenenti scene dell' Odissea, alle quali è a darsi il benvenuto, nella relativa scarsezza di rappresentazioni che abbiano attinenza coi poemi omerici.

1. Disegno della grandezza originale d' una lucerna posseduta un tempo dallo scultore Fogelberg ed ora appartenente all'Antiquarium di Monaco. Conosciuta sino ad oggi per le descrizioni di E. Braun (*Bull. d. Inst.* 1844 p. 41) e di W. Christ (*Führer durch das Kgl. Antiquarium in München* p. 65 n. 581), ora vien qui illustrata su di un disegno che il sig. Brunn gentilmente ha preso cura di far eseguire. Avendo sott'occhio questo disegno non mi par che possa cader dubbio sul suo significato, che è il naufragio della zattera costruita da Ulisse nell' isola di Calipso per ritornarsene in Itaca, e benchè io sia d'accordo col Klügmann (*Annali* 1875 p. 293, 1), quando egli cancella dalla lista de' monumenti relativi ad Ulisse la rappresenta-

zione della lucerna contenuta nel Passeri *Luc.* 100 [1], non posso però affatto appoggiare i suoi dubbi rispetto alla rappresentazione della lucerna di Monaco. Questa raffigura evidentemente quello che Omero canta e descrive nel quinto libro dell' Odissea v. 292–332, ed è un' illustrazione abbastanza fedele dei versi:

ἀλλ' οὐδ' ὣς σχεδίης ἐπελήθετο, τειρόμενός περ,
ἀλλὰ μεθορμηθεὶς ἐνὶ κύμασιν ἐλλάβετ' αὐτῆς,
ἐν μέσσῃ δὲ καθῖζε, τέλος θανάτου ἀλεείνων.
τὴν δ' ἐφόρει μέγα κῦμα κατὰ ῥόον ἔνθα καὶ ἔνθα.
ὡς δ' ὅτ' ὀπωρινὸς Βορέης φορέῃσιν ἀκάνθας
ἂμ πεδίον, πυκιναὶ δὲ πρὸς ἀλλήλῃσιν ἔχονται,
ὣς τὴν ἂμ πέλαγος ἄνεμοι φέρον ἔνθα καὶ ἔνθα·
ἄλλοτε μέν τε Νότος Βορέῃ προβάλεσκε φέρεσθαι,
ἄλλοτε δ' αὖτ' Εὖρος Ζεφύρῳ εἴξασκε διώκειν.

Sulla zattera [2], ove giace una metà del timone, parti dell' albero e delle corde, mentre la battono e vi pas-

[1] Cfr. Overbeck *Theb. Troisch. Heldenkr.* p. 777 n. 44. — Farò osservare che anche la pietra incisa riportata dall' Overbeck op. cit. n. 47, e appartenente alla collezione di Berlino (Winckelmann *Descr.* III 356 = Tölken IV 386, ripr. dal Winckelmann *Mon. ined.* 158, dall'Inghirami *Gal. omer.* III 47, dal Millin *Gal. myth.* 167, 634) non ci presenta già un compagno di Ulisse che apre l'otre di Eolo (Winckelmann *Mon. ined.*), nè Ulisse stesso che chiude l'otre e rimprovera il suo compagno (Winckelmann *Descr.*, Tölken e Overbeck), ma altro non ci mostra che una delle solite scene « di genere », non altrimenti che presso il Passeri *Luc.* 100. — Se l'Overbeck (l. c. n. 45 e 46) riferisce le pietre dello Stosch (Winckelmann *Descr.* III 354 e 355) all' avventura presso Eolo, lo fa per un errore, che però non gli si deve imputare. Esse sono identiche con quelle del Tölken IV n. 383 e 384 ed appartengono alle rappresentazioni di Ulisse presso Polifemo (cfr. Overbeck p. 775 n. 37 e 38). Si sa del resto che il Winckelmann nella *Description* è trascurato e non di rado commette errori.

[2] Cfr. Brieger *Philol.*. XXIX p. 193 ss. — Le pietre incise riportate dall'Overbeck 31, 8 (= Inghirami III 23) e 9 (= *Impronte gemmarie dell' Inst.* III 64); Tölken *Berl. Samml.* IV 380 (= Win-

sano sopra le onde, sta seduto Ulisse, puntellando i piedi contro le assicciuole sovrapposte alla zattera e sollevando la destra in atto supplichevole verso due divinità dei venti le quali vi si veggono effigiate. Queste secondo uno schema non raro nelle opere antiche [2] sono rappresentate da sole teste con le gote gonfiate; originariamente dovea esser espresso anche il fiato che loro usciva di bocca; ma ora, a giudicarne dal disegno, non è più riconoscibile. L'eroe è barbato, vestito di exomide e ricoperto del pilos, onde rimane indubitabilmente caratterizzato per Ulisse. Se l'artefice della lucerna di Monaco lo avesse raffigurato nudo, sarebbe stato più prudente partito il ritenerlo per un naufrago qualunque, e non pel figliuolo di Laerte, quale ora necessariamente ci apparisce nella sua zattera, il quarto giorno di navigazione tra Ogigia e Scheria.

Maggiore interesse acquista la rappresentazione della nostra lucerna, quando si ricordi che tra le opere di Panfilo [3] di Anfipoli, l'abile disegnatore e dotto artefice maestro d'Apelle, contasi un dipinto designato da Plinio

ckelmann III 351); *Impronte gemm. dell'Inst.* I 95; e parecchie altre, non mostrano, come Overbeck sostiene (p. 753 s.), Ulisse in atto di costruire la zattera, sibbene per quel che a me pare, o non rappresentano altro che un artefice qualunque intento alla costruzione d'una nave ovvero, secondo l'analogia di uno scarabeo etrusco con iscrizione (Micali *Storia* 116, 2; cf. *Bull.* 1869 p. 55, 1), Giasone che fabbrica l'Argo (cfr. ancora il rilievo in terracotta Campana *Op. in plast.* V; ecc.)

[2] Cfr. su questo punto le mie osservazioni nel *Winckelmannsprogramm* di Halle del 1876 p. 16 ss. dove trovasi una lista delle rappresentazioni a me note in cui rincontrasi questo schema delle divinità dei venti.

[3] Cfr. Overbeck *Schriftquellen* n. 1746-1753; Brunn *Künstlergesch.* II p. 132 ss.; Urlichs *Rh. Mus. N. F.* XVI p. 247 ss; C. Th. Michaelis *Arch. Ztg.* 1875 (*N. F.* VIII) p. 31 ss.

(*Nat. hist.* XXXV 76) colla denominazione di *Ulixes in rate*. Che il soggetto di questo dipinto fosse preso dal quinto libro dell'Odissea, è ammesso, e con ragione, da tutti; ora la composizione pittorica della terracotta qui pubblicata ci porge un saldo appoggio per formarci un concetto di quel quadro. Badisi però che io son ben lontano dal *lusus ingenii* di sostenere che nella lucerna monacense ci sia data una copia del quadro di Panfilo. Essa ci mostra soltanto che ben si appose l' Urlichs (*Chrestom. Plin.* p. 353) mettendo in relazione l'*Ulixes in rate* colla scena della tempesta (v. 291 ss.); non è sostenibile invece l' ipotesi dubbiamente proposta dall' Overbeck, che si trattasse della scena con Leucotea[1] (v. 333 ss.). In questo caso Plinio avrebbe detto chiaramente: *Ulixes et Leucothea*, laddove egli non dice che *Ulixes in rate*, cioè Ulisse solo nella zattera sbattuto dalla tempesta, la quale era personificata dalle divinità dei venti[2], così appunto come la nostra lucerna ci mostra *Ulixes in rate*.

2. Disegno di grandezza naturale da un lucido di proprietà del Gerhard; l' alta kylix (con figure nere su fondo rosso; è adoperato anche il color bianco e rosso; lettere illeggibili), trovata in Vulci, fu dapprima

[1] Per quanto io credo, questa scena non s'incontra sino ad ora rappresentata che una sola volta in monumenti antichi rimastici, vale a dire nel musaico di Tor Marancia (Biondi *Mon. Amarans.* I; Ritschl *Ino-Leukothea* II, 2; cfr. Gerhard. *Beschr. Roms* II, 2 p. 89; Braun *Mus. u. Ruin.* p. 259; Overbeck *Sagenkr.* p. 755, 6). In quanto al vaso appartenente un tempo alla collezione Blacas, ora al Museo britannico (Panofka *Mus. Blacas* XII 1; Inghirami III 24; Overbeck XXXI 1; Ritschl II 3) io non vi scorgo che Ulisse e una compagna di Nausicaa (lo stesso fa il Gerhard *Aus. Vasenb.* III p. 132, 4); l'eroe par che abbia nelle mani uno dei panni da Nausicaa lavati e messi ad asciugar sulla riva.

[2] Cfr. la miniatura del codice virgiliano (Vatic. 3867: Mai *Virg. pict. ant.* 17; Millin *Gal. myth.* 175 bis, 646).

posseduta dal Feoli ed ora trovasi nella Collezione d'antichità di Würzburg (Urlichs *Verz.* fasc. III p. 55 n. 270). La scena è tolta dal nono libro dell'Odissea, e raffigura la fuga dal Ciclope (v. 424 ss.). Tale scena, non molto frequente su altri monumenti [1], s'incontra non di rado sui vasi a figure nere; oltre al vaso di Würzburg, qui pubblicato, sono a mia cognizione i seguenti [2], tutti a figure nere.

a) Atene (oenochoe): ripr. da Heydemann *Gr.*

[1] Secondo Urlichs l. c. « fino e arcaico ».

[2] Oltre il musaico di Baccano (*Bull.* 1873 p. 132) e i due arieti di marmo con Ulisse sotto la pancia, che eran un tempo nella Villa Albani (Winckelmann *M. I.* 155; Millin *Gal. Myth.* 174. 633; Clarac 833 C, 2027 C) e nella Villa Pamfili (Tischbein VI 5; Inghirami III 44; Clarac 833, 1, 2087 B; Overbeck 31, 22) sono a mia conoscenza tre bronzi: *a*) Manico di specchio (Winckelmann *M. I.* 156; Inghirami *Mon. etr.* Sec. Ser. tav. 7); la figura d'uno dei compagni d'Ulisse legato sotto l'ariete è ripetuta due volte per necessità ornamentale. *b*) Piccolo ariete con Ulisse che di sotto gli si aggrappa al vello; da Paramythia, un tempo posseduto da R. Payne Knight, ed ora nel Museo britannico (lavoro passabile; la zampa anteriore sinistra spezzata, la destra torta); erroneamente descritto da Pouqueville (Cfr. *Voy. en Grèce* II² p. 136; R. Rochette *M. I.* p. 357, 1. Overbeck p. 767, 21a); nominato dal Welcker *A. D.* V p. 235. *c*) Nello stesso museo britannico io presi nota della parte anteriore di un ariete, sotto il quale si tiene attaccato Ulisse, di rozzo lavoro. Aggiungansi tre rilievi di lucerne: *d*) proprietà un tempo di Fogelberg, ora nell'*Antiquarium* di Monaco (Christ p. 65 s. 850; cfr. *Bull.* 1844 p. 41): Ulisse che sta appeso sotto un ariete; *e*) Lucerna nel museo di Berlino: Gerhard *Terracottensamml.* p. 66 n. 357: un compagno d'Ulisse legato; *f*) Frammento proveniente da Solunto nel museo palermitano: Salinas *Rivista Naz.* I n. 4 e *Relaz. del R. M. di Palermo* tav. I 6. (compagno di Ulisse legato). Cfr. ancora le ciste etrusche presso Brunn *Urne etr.* I 86, 2 e 87, 4. — Mi sembra finalmente che vi sia da aggiungere il rilievo in avorio di Chiusi, descritto da Helbig *Bull.* 1874 p. 208 s., che è forse il più antico di tutti i monumenti che si riferiscono ai Ciclopi [La scena della fuga incisa su d'un cameo della collezione di Berlino acquistato dal Calandrelli, è certamente di moderna fattura, come il Friederichs ha sempre sostenuto].

[3] Cfr. anche Overbeck *Sagenkr.* p. 762 n. 11 ss.

Vas. VIII 2; cf. Bursian *Arch. Anz.* 1855 p. 55; Michaelis ivi 1861 p. 200, 11.

b) Collezione di Berlino n. 1645 (oenochoe un tempo del Durand n. 417, proveniente dalla Magna Grecia): ripr. da R. Rochette *M. I.* 65, 1; Inghirami III 44; Overbeck 31, 5; cf. anche *Annali* 1829 p. 283, 21.

c) Vaso del principe Trabbia (trovato in Sicilia): ripr. *Mon. d. Inst.* I 7, 3. 4; Inghirami III 46; Overbeck 31, 6 cf. *Arch. Anz.* 1867 p. 113. La pubblicazione fattane dal possessore non è a mia conoscenza.

d) Coll. di Monaco n. 1056 (anfora proveniente da Vulci): ripr. Micali *Storia* 99, 10; Overbeck 31, 15; cf. Gerhard *Rapp. Volcente* nota 395, 1.

e) Coll. di Monaco n. 755 (lekythos proveniente da Girgenti): cf. *Ann.* 1829 p. 283, 19.

f) Mus. Brit. n. 765 (lekythos di Vulci); cf. Canino *Catal. di scelte ant. etr.* p. 122, 65 e *Mus. étr.* p. 132, 1449; Gerhard *Rapp. Volc.* nota 395, 2 e 664; Panofka *Bull. d. Inst.* 1829 p. 141; Gerhard ivi p. 144, 12; De Witte *Descr. etc.* n. 151; *Welcker A. D.* V. p. 235.

g) Coll. di Carlsruhe n. 32 (cosidetto vaso a colonnette, proveniente da Locri); cf. Gerhard. *Bull. d. Inst.* 1834 p. 165 s. e *Arch. Anz.* 1851 p. 33, 1; Urlichs *Jahrb. des Ver. d. Alterth. in Rheinl.* II p. 61.

h) Collezione Lunghini (brocca da Sarteano); descritta da Brunn *Bull.* 1859 p. 31.

i) Coll. di Pietroburgo n. 870 (tazza con rilievo impresso, un tempo del Campana, quantunque io non l'abbia ritrovata nei cataloghi di quest'ultimo).

k) Vaso che appartenne un tempo al col. Leake; citato dal Welcker *A. D.* V. p. 235.

l) Vaso di cui Welcker vide il calco presso E. Braun (*A. D.* V. p. 235).

Tutte queste pitture vascolari, che indubitatamente si riferiscono alla fuga dalla caverna del Ciclope, ci danno una prova evidente della libertà con cui i piccoli artisti della Grecia solevan trattare le leggende che correvan per le bocche di tutti, come altresì della vena umoristica con cui si compiacevano di foggiare e amplificare i racconti piacevoli e fantastici, quali sono le avventure di Ulisse. Quella che più s'attiene alla descrizione omerica, è la figura vascolare ateniese (*a*): dinanzi alla caverna sta sdraiato il Ciclope, che tiene nella sinistra la clava e solleva la destra al sentir passarsi accanto il più pingue de' suoi arieti (*μήλων ὄχ' ἄριστος ἁπάντων*) a cui indirizza la parola (v. 447):

κριὲ πέπον, τί μοι ὧδε διὰ σπέος ἔσσυο μήλων
ὕστατος; x. τ. λ.

Disotto l'ariete esce fuori la testa d'Ulisse. Alla narrazione omerica corrispondono ancora i dipinti vascolari (*c d e g h*) ne'quali vediamo i compagni di Ulisse legati sotto le pance delle bestie; a dir vero non già *τρεῖς δ' ἕκαστον φῶτ' ὄϊες φέρον*, ma, per riguardo artistico, un sol uomo è legato sotto ciascuna bestia. Invece nel vaso berlinese (*b*) ravvisiamo una deviazione dal racconto omerico, la quale non possiamo attribuire che al capriccio del pittore (o forse ad un dramma satirico?). Dinanzi alla caverna vedesi Polifemo seduto in agguato e in atto di volger la parola all'ariete. Ma Ulisse di sotto a questo solleva colla gagliarda destra la spada per colpire il Ciclope[1]: egli corbella il cieco e lo scher-

[1] Così intendono il fatto anche R. Rochette, Welcker e Overbeck, e senza dubbio han ragione; mentre il Duca di Luynes (*Annali* 1829 p. 283 al Vaso *c: Ulysse s'apprête à se délivrer le premier des liens flexibles* ecc.) evidentemente è in errore.

nisce nel momento stesso che sta per lasciare la caverna. Lo stesso tratto di temerità scorgesi ripetuto nel vaso Trabbia (*c*) e, per quanto ne dicono le descrizioni, nelle lekythos del Museo britannico (*f*), con questa differenza però, che per mancanza di spazio in questi dipinti si è tralasciato Polifemo, il quale devesi necessariamente supplire coll'immaginazione, e che colui il quale ha l'ardire di tormentare il mostro, non è Ulisse, ma un suo compagno, tale essendoci evidentemente designato dalle corde con cui è legato. Su di un vaso proveniente dall'Etruria (*h*) la narrazione omerica è unicamente svisata in modo, che vi si vede uno dei compagni sdraiato su d'un ariete, mentre un altro gli sta legato sotto il ventre. Sul vaso qui pubblicato Polifemo mena avanti a se la sua gregge, coi Greci legativi sotto, – ovvero li insegue, minacciandoli invano? L'uno o l'altro sarebbe un ingenuo scherzo del pittore. Finalmente il racconto omerico può dirsi affatto abbandonato, quando su d' un dipinto (*k*) vediamo rappresentata di qua e di là del Greco legato sotto l' ariete una figura vestita di mantello che sta a riguardare, ovvero quando Ulisse stesso, riconoscibile al pilos, vedesi legato all'ariete (*i*). L' arte figurativa, nonchè tenersi stretta ai ceppi della tradizione letteraria, spesso suole trattar con piena libertà ed indipendenza le leggende popolari e introdurvi tali alterazioni che il contenuto originale va interamente a scomparire e sperdersi.

3. La terza rappresentazione della tavola è tolta da una lucerna che deve essere stata trovata a Pergamo e fu donata al Museo di Berlino (collez. delle terrecotte n. 6527) dal sig. Spiegelthal, console generale a Smirne. Essa è molto consumata e non è facile il raffigurarla a prima vista; gli è perciò che non fu molto esattamente descritta dal Wieseler (*Nachrichten der Gött.*

Univ. 1874 n. 1 p. 8). Sotto il fondo si vede scritto in lettere greche il nome al caso genitivo, del vasaio romano Ottavio Ὀκταβίου; e di questo o d' un altro omonimo stovigliaio in oriente [1], il Wieseler (l. c.) trovò anche qualche altra lucerna in Atene e in Corinto.

Il disegno che ne presentiamo eseguito sotto l'accurata direzione del sig. G. Treu, non lascia alcun dubbio sul soggetto della rappresentazione: Ulisse legato all' albero della sua nave passa presso l' isola delle Sirene. Di queste due son visibili sino alle anche; vi era forse anche la terza a destra del riguardante, ma ora non è affatto possibile il ravvisarvela. La prima Sirena suona visibilmente il flauto, il che spesso incontrasi in monumenti relativi a quest'avventura dell'Odissea (XII 165 ss.). Per negligenza o commodità il vasaio ha tralasciato affatto l' equipaggio della nave, Ulisse è qui solo come sulla zattera.

L' avventura delle Sirene s' incontra di frequente sui monumenti [2]; e spesso anche ricorre adoperata qual adornamento sulle lucerne. Così su di una lucerna che ci si presenta in parecchi esemplari [3]: in alto su di un' isola dirupata e boscosa sono effigiate le tre Sirene, una delle quali suona la lira, l' altra il flauto, e la terza, che è nel mezzo, canta; in basso vedesi passar

[1] Cfr. p. e. Fröhner *Inscr. terr. coct. vas.* n. 1784.

[2] Cfr. la rassegna presso Overbeck *Sagenkr.* p. 791 ss. e Schrader *Sirenen* p. 70 ss. ed i supplementi presso Stephani *C. R.* 1866 p. 86 ss. Brunn *Urne etr.* I p. 121 ss. e altri. Io vi aggiungo per esempio il rilievo d'un sarcofago nelle Catacombe di Calisto (simile al rilievo del Museo lateran. n. 126); il rilievo d'un sarcofago nel palazzo Sciarra (ripr. dal Fabretti *Col. Traj.* p. 215); un piatto aretino (*Cataloghi Campana* Ser. XIII, 12); una collana di vetro presso Chabouillet *Cat.* n. 3450; e parecchi altri.

[3] *a.* R. Rochette *Mon. inéd.* p. 392; Inghirami III 94; Overbeck 32, 13. — *b. Cabinet de Thoms* tav. 11 (secondo Stephani *C. R.* 1866 p. 44, 90).

oltre navigando su d'un gran legno a remi Ulisse, coperto del pilos e legato all'albero; egli solleva il capo per ascoltare. I compagni vogano a tutta forza; il timoniere volge lo sguardo ad Ulisse, uno dei compagni (Perimede o Euriloco v. 195) si alza, certo per legar più saldamente l'eroe d'Itaca. In un'altra lucerna figurata, riprodotta infinite volte [1] (la cui rappresentazione trovasi anche ripetuta sul manico d'una lucerna) [2] si trova soltanto la nave d'Ulisse, le Sirene vi sono tralasciate: l'eroe, fornito di pilos, messo in agitazione dal canto, vien legato più fortemente da un compagno; il timoniere regge attentamente il remo.

Un'altra rappresentazione riprodotta dal Gronov, *Thes. Antiq. Graec.* II 7, ci mostra la nave d'Ulisse ornata della figura d'un occhio [3] e l'eroe coperto di pilos legato all'albero, mentre un compagno siede al timone. Se questa ancora sia stata parimente tolta da una lucerna, non posso affermarlo. Probabilmente è così; ma a me non è riuscito di vederne un esemplare o riscontrarla nei cataloghi.

Finalmente sarebbe da menzionar qui la lucerna quadrangolare a due lucignoli d'ignota provenienza, della collezione Strangford in Canterbury, pubblicata [4]

[1] Fabretti *Col. Traj. Add.* p. 379 D; Bartoli e Bellori *Luc. vet.* III 11; Gronov. *Thes. Ant. Graec.* II 7; Beger *Bell. et exc. Troj.* n. 69, 3 e *Ulyss. praeterv.* p. 4; Tischbein *Homer nach Ant.* VIII 2, 3; Inghirami III, 100.

[2] Ripr. nel *Bull. arch. napolet.* IV 3, 5; cf. ivi V p. 39 e 45 ss. — Somigliante sembra che fosse la rappresentazione del « piatto aretino » che nei *Cataloghi Campana* Ser. XIII n. 12 è così descritta: « nel di cui mezzo Ulisse legato all'albero della nave con due suoi compagni».

[3] Cf. Boeckh *Staatshaush. der Ath.* III p. 102 s.

[4] *Arch. Ztg.* 1864 tav. 181, 1, p. 121 ss.; essa ne dà per autore quel tante volte nominato C. Jun(ius) Bit . . . . ; cf. Michaelis l. c. p. 124.

dal Michaelis su d'un disegno di G. Scharf, ma si hanno dubbî fondati sulla sua autenticità.

Sulla nave, legato all'albero, vedesi Ulisse, tranquillo, senza pilos; sopra a lui da una parte c'è il timoniere, dall'altra un compagno che si tura le orecchie colle mani. Di sotto una Sirena che si solleva sulle onde ed alza le mani (o tiene il flauto?); essa ha il corpo terminato in coda di pesce. Questa maniera di rappresentar le Sirene essendo assolutamente straniera all'antichità classica, e soltanto un concetto cristiano che data al più dal VII secolo [1], molto ragionevolmente siamo indotti a diffidar dell'autenticità del monumento (Schrader *Sirenen* p. 73). Stephani propone la congettura (*CR*. 1866 p. 53) che la rappresentazione appartenga all'arte cristiana o medioevale, ovvero che sia lavoro d'un artefice pagano dell'antichità, il quale però abbia in una stessa composizione confuso e mescolato due avventure dell'Odissea che si succedono l'una dopo l'altra immediatamente, quella cioè di Scilla e l'altra delle Sirene. Così la figura in questione non sarebbe da ritenere per una Sirena ma per Scilla. Osservo però che, per quanto io sappia, è altrettanto impossibile addurre esemplari di una Scilla in tal figura, che di una Sirena con coda di pesce; e perciò tale spiegazione è, secondo il mio convincimento, insostenibile. La lucerna di Canterbury non fu veduta dal Michaelis (*Arch. Ztg*. 1874 p. 15), e neppur da me. Ma non v'è d'uopo di vederla per poter affermare, che se non tutta quanta la rappresentazione, almeno la parte inferiore è certamente di moderna fattura. A proposito d'una lampada

[1] Cfr. Piper. *Mythol. der chr. Kunst*. I, 1 p. 382 ss. (il quale adduce ancora il *liber monstrorum* pubblicato poi in miglior forma dall'Haupt *Ind. lect. univ. Berol.* 1868 I § 7 = *Opusc*. II p. 224, 7; cf. Michaelis *Arch. Ztg*. 1865 p. 32, 4); Stephani *C. R.* 1866 p. 31, 1.

somigliantissima a questa nella forma e nella rappresentazione, la quale prima faceva parte della collezione Pourtalès e che si diceva fabbricata egualmente da C. Iun, Bit . . . . , Dubois osserva ch'essa gli pare *d'une antiquité douteuse*, non avendo egli mai rinvenuto Sirene a coda di pesce. Allo stesso modo è da Fr. Lenormant ritenuta per moderna la parte inferiore d'una simile rappresentazione in terracotta, appartenente un tempo alla collezione Raifé (p. 153 n. 1219). Credo pertanto non essere arrischiato il concludere che la lucerna di Canterbury nella parte inferiore sia assolutamente moderna; ma anche la rappresentazione della parte superiore, quell'Ulisse tutto tranquillo, senza pilos, quel compagno che si tura le orecchie, ogni cosa insomma ci fa l'impressione di una moderna fattura, e quindi non posso annoverare questa rappresentazione tra i monumenti non molto frequenti, pervenutici dall'antichità, i cui soggetti son tratti dalle poesie d'Omero.

H. Heydemann.

[1] *Catal. Pourtalès* n. 857 (883); i due compagni d'Ulisse mancano in questa lucerna o sono stati trascurati nella descrizione. — Stephani *C. R.* 1866 p. 53, 2 non ritiene per impossibile che l'esemplare Pourtalès sia identico con quello di Strangford; ma ciò non può essere, dacchè la collezione Pourtalès non fu venduta prima del Febbraio 1865, laddove il disegno della lucerna Strangford fu eseguito dallo Scharf sin dal 1851 (Michaelis l. c. p. 121) e fu pubblicato circa pasqua 1864.

Postilla all'articolo « *Cenni sopra l'arte fenicia* » p. 197 ss.

Nella *Revue archéologique* annata XVIII, fascicolo del Gennaio 1877 giuntomi adesso, il ch. Colonna Ceccaldi ha dato le prime notizie più circostanziate intorno alle importanti scoperte fatte dal sig. generale Cesnola sull'isola di Cipro, vicino a Kurion. Sulla tav. I è data un'esatta riproduzione della tazza trovata in quegli scavi, che io a pag. 200, 201 descrissi secondo una fotografia mediocremente riuscita. Inoltre il ch. Ceccaldi nota (p. 8, 9) due altre tazze scoperte nella medesima escavazione, analoghe nella direzione artistica a quelle trattate da me nel sopra mentovato articolo dei nostri *Annali*. L'una di esse è incisa in legno alla pag. 9.

W. HELBIG.

INDICE DELLE MATERIE

I. TOPOGRAFIA.

II. MONUMENTI.

III. OSSERVAZIONI.

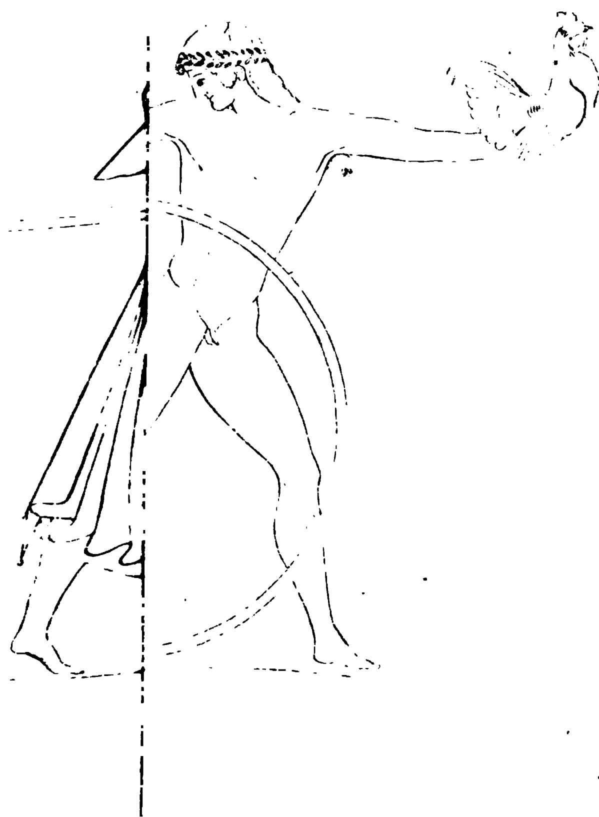
TAVOLE D'AGGIUNTA.



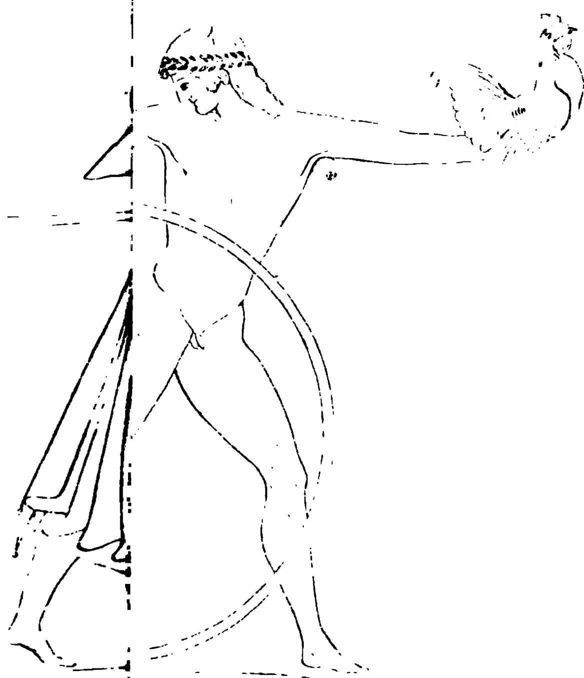
Monumenti relativi all' Odissea.

Tav. d'agg. B.





Tav. d'agg. C.





F.



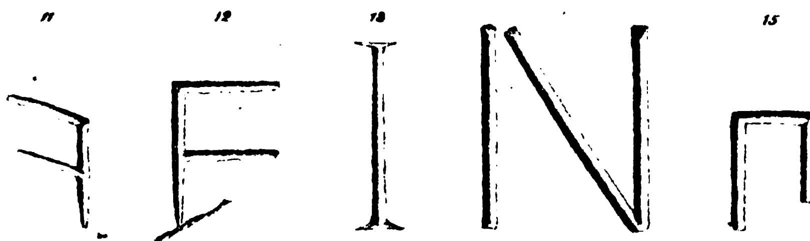


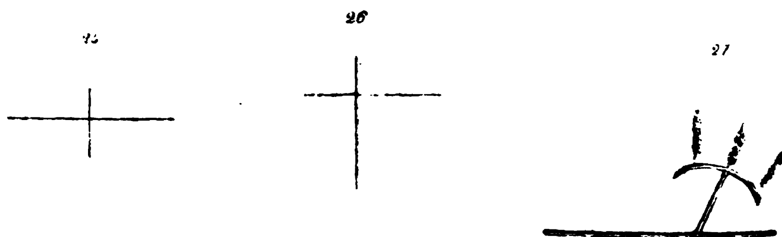

ALK
PA
ΓELIAS



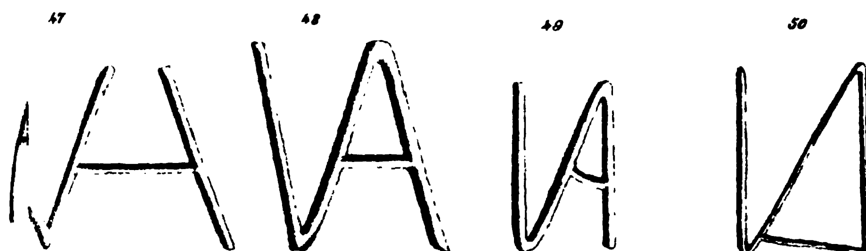
[illegible] dell'[illegible] 1276 ... [illegible] [illegible] II

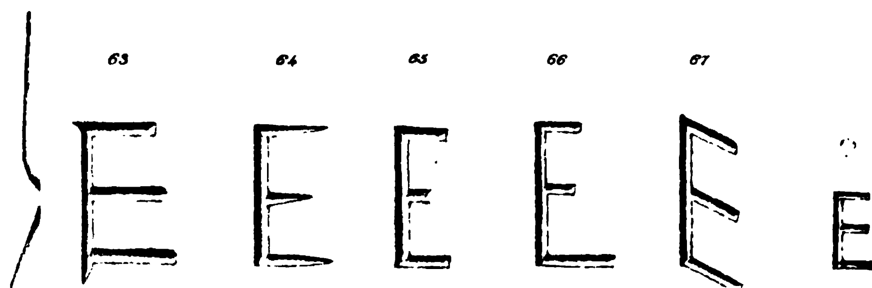



11
12
13
15

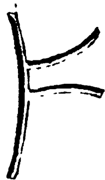

26
27


37
38
39

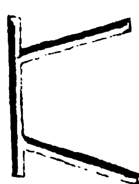

47
48
49
50


63
64
65
66
67

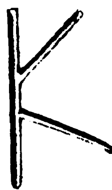
78



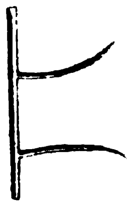
79



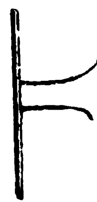
80



81



82

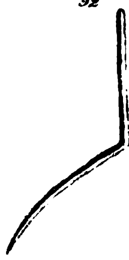


83





92

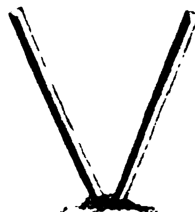


93

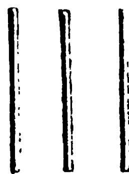
94



96



104



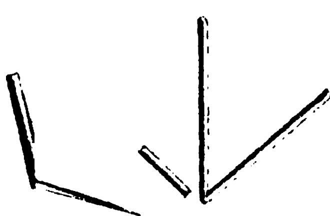
105



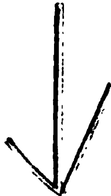
106

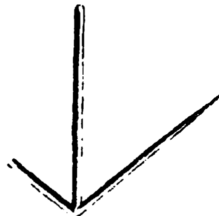


115



116

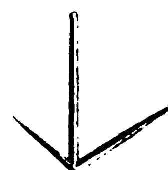




118
sulla testata

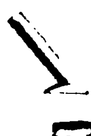


sul fianco



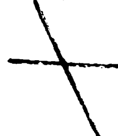


127

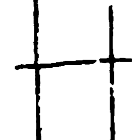


128

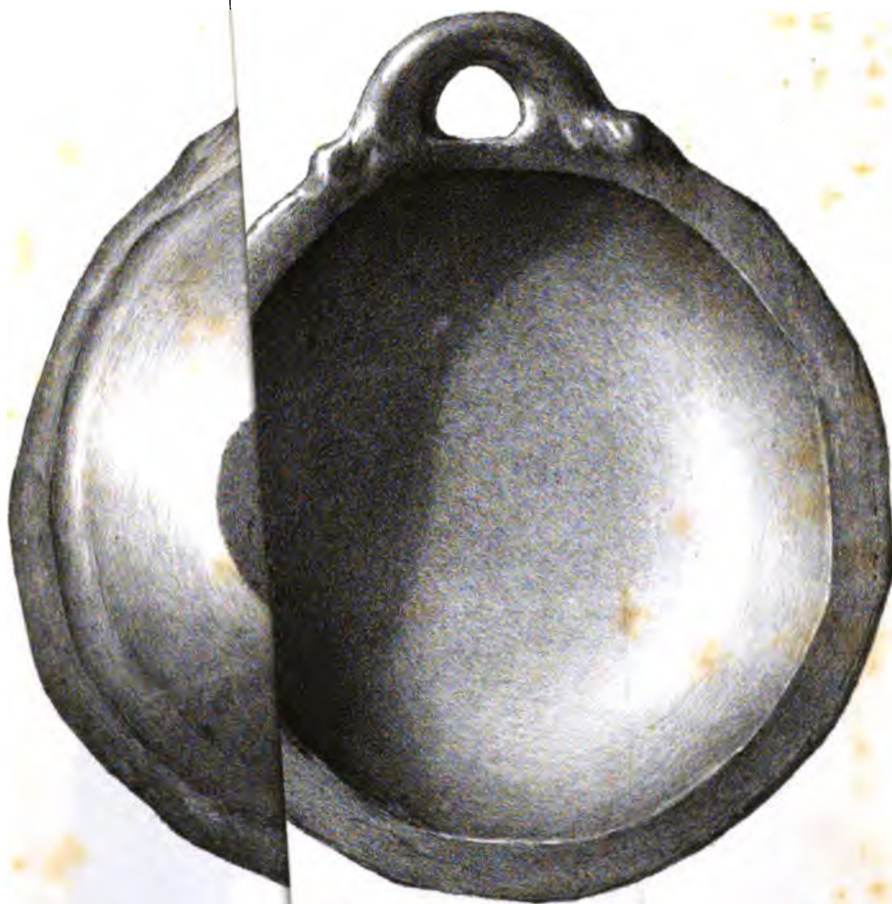
129
a Monte Caprino



130
al Quirinale



Tav. d' Agg. L.



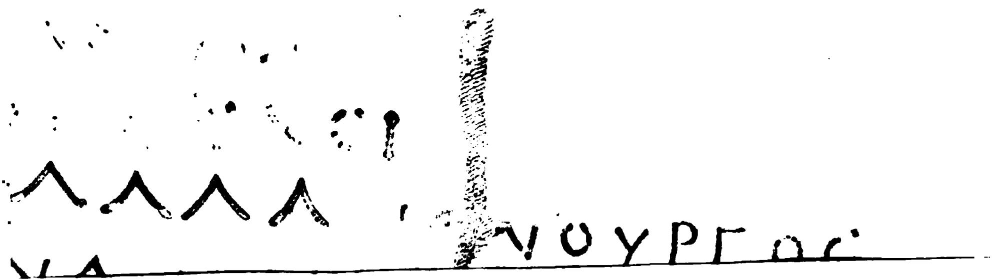


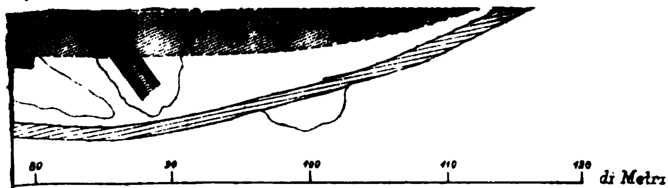



W. Krauskopf
76.



Tav. d'agg. P.





Lit. G

U. Colonna inc.



ΟΚΤΑΒΙΟΣ

3

